

أد-وقت

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية



العدد ١٦٥ - مايو ١٩٩٩

مايو : فلسطين المقاومة ، الثورة ، الدولة (الإنتفاضة وثقافة
الأخر ، درويش أحمد الزعتر : يريد هوية فيصاب بالبركان ، الرحلة
جبالية عربية وصعبة)

قيام وسقوط دولة عادل إمام / لطفى الخولى : يولج النهار فى الليل /
ليلي مراد : جنية فى بحركم / نقد : سيدة المنام ، الروض العاطر ،
مسالك الأحبة ، فهارس البياض .

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوطنى / مايو ١٩٩٩
رئيس مجلس الإدارة:
د. رفعت السعيد

رئيس التحرير:
فريدة النقاش

مدير التحرير:
حلمى سالم

سكرتير التحرير:
مصطفى عبادة

مجلس التحرير:
إبراهيم أصلان/ صلاح السروى/ طلعت الشايب/
غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:
د. الطاهر مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/
د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:
د. لطيفة الزيات/ د. عبد المحسن طه بدر /محمد روميش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف للفنان: عادل السيوى

(طبع: شركة الأمل للطباعة والنشر)

الرسوم الداخلية للفنان المغربى: مصطفى أجماع

أعمال الصف والتوضيب الفنى:

مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ١/ شارع كريم الدولة/ ميدان
طلعت حرب/ "الأهالى" القاهرة/ ت ٢٨/٢٩ / ٥٧٩١٦٢٧ /
فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للغرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

* أول الكتابة/ المحررة/ ٥

- كنت فى أرنون/ شهادة/ فريدة النقاش/ ١٠
- الانتفاضة وثقافة الآخر/ مقاومة/ انطوان شلخت/ ١٣
- تلك الليلة فى برج/ مقاومة/ فاطمة حوجو/ ٢٥
- * الديوان الصغير:
- اجمد الزعتر/ شعر محمود درويش/ ٣٣
- تطور تجربة محمود درويش الشعرية/ نقد/ د. محمد عبد المطلب/ ٤٧
- رحلة صعبة.. رحلة عربية/ سيرة/ سلمان مصالحة/ ٦٢
- يخرج الحى من الميت/ غياب/ صلاح عيسى/ ٦٧
- هيمنجواى: مفردات الواقعية والموت/ دراسة/ وجدان حسين/ ٧٣
- ليلى مراد: جنية فى بحر كم/ المصوراتى/ د. عادل كامل/ ٨٣
- قيام وسقوط دولة عادل إمام/ سينما/ أمل رمسيس/ ٩٣
- شرف: الوطن، الرمز، الأسطورة/ أيام فى القاهرة/ على الدمينى/ ٩٩
- يا له من كون أبيض (دراسة فى فهارس البياض) / نقد/ غادة نبيل/ ١٠٩
- تأويل أجلام سيدة المنام/ نقد/ د. محمد بريى/ ١٢٣
- الروض العاطر: الأحزان والمستقبل/ نقد/ فتحى عبد الحافظ/ ١٣٤
- مسالك أحبة خيرى/ نقد/ وديار الخراط/ ١٤٣
- خفت الرنين/ غياب/ هدى حسين/ ١٥٥
- غزلية الكنية/ شعر/ مجدى الجابرى/ ١٥٧
- * كلام مثقفين: ماذا حدث فى انتخابات اتحاد الكتاب/ صلاح عيسى/ ١٦٠



س. ا. ج.

أول الكتابة

هذا عدد عن المقاومة رغم أنه يصدر في زمن الهزيمة وفي ذكرائها. نفس مايو قبل واحد خمسين عاماً ضاعبت فلسطين ونشأت الدولة الصهيونية على جزء من أرضها، وغادت إسرائيل بعد أقل من عشرين عاماً لتحتل بقية أرض ثلاث دول عربية عام ١٩٦٧.

ومع ذلك فإن المقاومة تواصلت في كل الظروف وبأشكال مبتكرة من الكفاح المسلح للانتفاضة للعمل الثقافي..

تماماً كما تواصلت مقاومة الشعوب بأشكال مميزة بعد الهزائم الكبيرة التي لحقت بها في عصرنا..

وحين انهارت المنظومة الاشتراكية تحت وطأة التناقضات الداخلية فيها، والعنف الامبريالي غير المسبوق تصور البعض أننا نحن العالمين بعالم أفضل ترفرف عليه رايات العدل. والمساواة والاشتراكية قد اندحرن إلى الأبد، وقال أحد مفكرى الرأسمالية إنها «نهاية التاريخ» في تناقض صارخ مع واقع الأشياء وحركة التاريخ الدائبة ذاتها حتى لو كان الزمن زمن هزيمة لقواء الحياة.

وحاولت بعض الحكومات إلغاء الاحتفالات بعيد العمال في أول مايو، ذلك العيد الذي يحمل الأفراح والوعود لقلوب الكادحين في كل مكان لأنه بعيد إلى ذاكرتهم بعض أعظم أشكال احتجاجاتهم. وأكثرها تأثيراً، وظل العمال على امتداد المعمورة يحتفلون بالعيد ويستخلصون الدروس الثمينة من أشد التجارب مرارة.

وإذا كان مايو قد اقتزن في الذاكرة التحررية العربية بضياح فلسطين، فإنه يبقى في الذاكرة العالمية عيداً للشعوب بمن فيها الشعوب العربية التي تستجمع قواها وتحشد طاقاتها لمرحلة جديدة من التحرر الوطني.. تواجه فيها التوحش الإمبريالي بصيغته الجديدة.

يا أيها الولد المكرس للندى قاوم.

اخترنا لكم في الديوان الصغير قصيدة "محمود درويش" "أحمد الزعتر"، لا فحسب لتستعيد معاً روح مقاومة الحصار وأدبياتها وعالمها وإنما لتؤكد مما كاد أن يفلت من أيدينا في ظل الإحباط ألا وهو أن أحمد العادي اليومي البسيط هو مستقبلنا.

صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة
الملايين الأسيرة.

يا أحمد العربي - فليات الحصار
جسدي هو الأسوار - فليات الحصار
وأنا حدود النار فليات الحصار

كان الشعر العربي هو أسرع الردود استجابة للأحداث الكبيرة وللهاشم كما تقول "فدوى طوقان" التي تنشر عرضاً نقدياً لكتابها «رحلة جليلة.. رحلة صعبة» مع وعد أن ننشر في عدد قادم عرضاً للجزء الثاني من سيرتها بعنوان «الرحلة الأصعب» الذي تسجل فيه لاندماجها بالجهالير في لقاءاتها الشعرية معهم بعد احتلال الضفة الغربية وغزة سنة ١٩٦٧.

«تلك اللقاءات التي كانت الهيئات الوطنية تنظمها سرا في مختلف بلدان الأراضي المحتلة، كالقدس ورام الله والبيرة وبيت لحم وغزة وبيت جالا...» وبعد إحدى الأمسيات بأيام جرى استدعاء رئيس البلدية الفلسطيني إلى دائرة الحاكم ليستمع إلي دايان (وزير الدفاع في ذلك الحين) منذراً ومحذراً إياه من تكرار تنظيم مثل ذلك اللقاء الشعري في بيت جالا، أو بيت لحم حيث الهدوء واستتباب الأمن.

«فحذار من اللجوء إلى مسببات التهيج والإثارة في المنطقة..» كان العدو يدرك وما يزال أن الثقافة التقدمية هي أداة مقاومة كما أنها معرفة وجمال جديدين.

وإذا كان الكاتب الفلسطيني "سليمان مصالحة" يتساءل في عرضه للمرحلة الجبلية لماذا يقتصر أدبنا للسيرة الذاتية، ويرد بأن هناك عامل ذاتي ينبع من انعدام الشجاعة الأدبية، والعامل الثاني هو طبيعة أنظمة الحكم العربية، فإذا توخى الإنسان العربي كتابة الحقيقة يجد نفسه في أحسن الأحوال معرضاً للنفى والتشريد..

فإن للمرأة العربية وضعاً آخر فيه حصار إضافي إننا نشعر في مسيرة "فدوى طوقان" بجزئيها أنها قد كبّلت نفسها بقدر ما فرض المجتمع التقليدي المتخلف والأبوي من قيود على النساء، إذ تتحدث "فدوى" طيلة رحلتها عن الرجل الذي أحبته باعتباره «الصديق الغريب».

«لقد مضيت إلى القدس استجابة للنداء التليفوني من الصديق العزيز هناك، حيث اقترح على المغادرة إلى عمان أو بيروت فالحرب وشيكة الوقوع..» المرأة الشاعرة عاجزة عن البوح إذن..

وإذا ما تعمقنا في دراسة وضع المرأة العربية سوف نكشف حتماً عن العلاقة الوثيقة بينه وبين هزيمة حركة التحرر.

يقول راوي قصيدة مجدى الجابري الجميلة "غزلية الكلبة" مخاطباً أمه: «إيه بس اللي كان ممكن يحصل لو اتكلمتى على مدى الأربعين سنة أو أكثر اللي سكتيهم».

وسوف ننتبين أيضاً العلاقة بين هذا الصمت وبين الحلم «يولد مايמותش». إنه موضوع كبير.. وواحد من أمهات القضايا في حركة التحرر العربي يقع

فى صلب قضية الديمقراطية والحريات العامة والعقلانية والتنوير.
وفى هذا السياق يمكننا أن نقرأ دور النساء فى مقاومة غزو الإسرائيليين
لبيروت سنة ١٩٨٢ فيما كتبه اللبنانيه "فاطمه حوحو" عن تلك الليلة فى
برجاء...
«فى المساء كان هناك من يعمل بصمت، فتيات يتجولن بين منازل القرية
يدخلن إلى أمهات المعتقلين، يتبادلن كلمات سريعة ويخرجن فى عتمة الظلام
ماذا يحضرن؟

فى اليوم التالى استفاقت البلدة على تجمع كبير للنسوة فى ساحتها...
وكانت المظاهرة الضخمة ضد الاحتلال التى نظمها وقادتها النساء...
ويكتب لنا الناقد الفلسطينى "أنطوان شلحت" عن تأثير انتفاضة الحجارة
فى عامها الأول على وعى المبدعين الإسرائيليين حين أصبحت الانتفاضة هما
إسرائيليا حتى أن أحد الكتاب صاح محتجا على عمليات القمع والتنكيل
الإسرائيلية بالفلسطينيين:

«إن ما هو حاصل فى المناطق المحتلة ليس أعمال شغب وإنما ثورة شعب، وإن
من الحجارة ومن أنهار الفتىان يتكون شىء ما عظيم وبسيط وإنسانى...»
ويقودنا هذا الموقف الذى ينضج ويتكامل بين نفر محدود وإن كان يزداد قوة
ونفوذاً واتساعاً من المثقفين التقدميين الإسرائيليين إلى الحديث مجدداً عن
اليهودية والصهيونية، فما يزال الخط قائماً فى أذهان الكثير من المثقفين
العرب -- خاصة القوميين التقليديين منهم -- بين اليهودية والصهيونية، وماتزال
الصورة النمطية -- عن اليهودى المختزل فى شره ومنجهيته واستعلائه قائمة فى
كثير من الإبداع العربى، وما يزال بعض المثقفين ينكرون أن هناك ثقافة يهودية
مثلاً أن هناك ثقافة إسلامية وأخرى مسيحية وثالثة هندوسية.. فيحكى لنا
الناقد الموسيقى عادل كامل... فى «المصوراتي» كيف أن «ليلى مراد» المغنية
المصرية اليهودية قد اتهمت فى بداية حياتها الفنية بأنها تبرعت لإسرائيل
وزارتها وهو ما تواكب مع إنطلاقة الضباط الأحرار فى يوليو ١٩٥٢، حتى أن
الحكومة السورية منعت أفلامها وأغانيها ويقول الناقد إنه كانت هناك محاولات
صهيونية لنسبة بعض أسماء الفنانين من اليهود العرب إلى ما يسمى بالثقافة
اليهودية حتى تخلع عنهم حقيقة انتمائهم للثقافة العربية.

ووصف الثقافة اليهودية بأنها "ما يسمى" هو إجحاف كبير لأن هناك ثقافة
يهودية ارتبطت بالدين وبتجربة البشر المنتمين لهذا الدين فى كل البلدان
سواء بالتمييز ضدهم واصطهادهم أو بمحاولاتهم إحياء لغاتهم القديم والتعبير
بها حتى يكون بوسعنا أن نقول بتزاهة أن هناك ما يسمى بالروح اليهودية
وقد كان إنشاء إسرائيل التى تحولت إلى "جيتو" كبير كارثة على اليهود كما
هو كارثة على العرب لأنه كرس العنصرى والاستعلاء فى هذه الثقافة.
ونحن لن نستطيع أن نواجه إسرائيل ونهزمها فى نهاية المطاف إلا إذا

تسلحنا بالمعرفة العلمية لهذا الكيان وتاريخ نشأته وتكوينه والمنايع التي جاء منها البشر الذين يسكنونه والتشوهات الروحية العميقة التي أحلقتها بهم العنصرية، وهى تشوهات يسعى نفر من اليهود الشرفاء للكشف عنها ووضعها فى سياقها فى محاولة لخلق أسس عادلة للتعايش بين كل سكان فلسطين من مسلمين ومسيحيين ويهود.. وسوف يأتى ذلك اليوم حين لا تبقى

«بين ريتا وعيوني بندقية» على حد تعبير "محمود درويش". أى حين يحمل السلام العادل والحقيقى وتتححر المنطقة كلها من الترسانة النووية التى تملكها إسرائيل وهو ما سوف يتمخض فى النهاية عن عملية نضالية وصراعية طويلة ضد الصهيونية والإمبريالية والاستبداد العربى والاستغلال من كل نوع.

وقد يمتد الصراع لسنين طويلة، وقد لا ينتهى نهاية عادلة إلا بالانتصار على الإمبريالية التى تحتمى بها إسرائيل والتى انفردت بالعالم بعد سقوط نظام القطبين لتصفى حسابات مع الشعوب والحكام الذين يتحدثون إرادتها فتقصف المدنيين فى العراق ويوجسلافيا، وتحول محنة "كوسوفو" إلى مأساة كبرى وتعطل نمو القوى الديمقراطية الحق فى هذه البلدان والتى تواجه الاستبداد بدورها، إذ أن قيام نظام ديمقراطى فى ظل الهيمنة الإمبريالية هو خرافة ساذجة.. فأمريكا تستهدف الهيمنة على العالم تحت مسميات كثيرة. ولذلك تشبذ المقاومة وتطول وتتشعب دروبها وتتراكم الخسائر وتعرف الشعوب ألاما بلا حصر. ربما لذلك سوف نختلف مع الرؤية السائدة فى قراءة الدكتور محمد عبد المطلب لتطور تجربة "محمود درويش" الشعرية التى ننشر جزءها الأول فى هذا العدد حين يتوصل إلى أن دخول منطقة الموت التى هى المنطقة الأثرية عند درويش بوصفها أداة الخلاص الوحيدة.

... حقيقة الأمر أن أداة الخلاص الوحيدة هى المقاومة لا الموت، ودرويش هو نفسه القائل تحيا الحياة فى عز خراب بيروت.

وتتحول الجدلية كعملية تاريخية اجتماعية حيث يجرى تغير دائم بين كل أجزاء الوحدة التاريخية أو المادية لينتج الجديد .. يتحول كل ذلك إلى وسطية ساكنة نقطة بين نقطتين أو منزلة بين المنزلتين على حد تعبير المعتزلة.

«فالرؤية الوسطية رؤية شمولية للواقع بكل خفاياه ونتوءاته...» والحق أنها ليست كذلك.

وجين ننشر الجزء الثانى من الدراسة فى العدد القادم سوف نناقشه باستفاضة.

وتقدم لنا المناقشة الشابة "أمل رمسيس" قراءة مقارنة عميقة بين نجومية "عادل إمام" ونجومية "محمد هندى"، فلا تتوقف عند المعالجات السطحية التى تسعى لإشغال نار المنافسة بينهما وإنما تتابع صعود كل منهما فى إطار التحولات الاقتصادية الاجتماعية الثقافية للمرحلة التى جاء فيها، فكل فنان

كبير مهما علت عبقريته الفردية يظل بالإضافة لذلك ابناً لعصره وتعبيراً
فردياً عن جماعية ما فى إطار الصراع الطبقي والتحولت العنيفة المترتبة
عليه..

يعانى الفنان الجميل "مجدى الجابرى" من مرض السرطان الذى لم يجد له
العلم حتى الآن علاجاً شافياً وحاسماً.. وفى ظنى أنه ليس قصور العلم أو الخبرة
البشرية ولكنها أولويات الذين يتوفرون على الجزء الأعظم من ثروات العالم
فينفقون المليارات على تطوير آلة الحرب ويقترون على البحث العلى فى
المبادئ التى يمكن أن تفيد منها البشرية كلها لأن ربحية الحرب أعلى بما لا
يقاس..

"هل تذكرون رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم» وحكايتها عن مصانع الأدوية
المتعددة الجنسية التى لا تتورع عن التجارة بالمرض خاصة فى البلدان الفقيرة..
وكم نود أن تكون كلمات الحب والتضامن قادرة على إبقاء الروح العالية
"مجدى الجابرى" متوهجة.. لأن هذه الروح نفسها هى عنصر أساسى فى الشفاء
الذى نتمنى أن يكون قريباً جداً.. وما دامت دعواتنا ومحبتنا تصله حارة
وصادقة.. فسوف يشفى.. فهل كل "هيمنجواي" الذى تكتب لنا عنه "وجدان
حسين عبد ربه"، وهو يسجل اختفاء روح الإنسان وتجمد مشاعر جيل بأكمله
فقد القدرة على معرفة الاتجاه.. هل كان من باب خفى يمسك بآثار الجريمة
الكبرى التى ترتكبها الإمبريالية فى حق البشر.. ربما.. وربما يمكننا قراءة
بطريقة أخرى..

الحررة

كنت فى أرنون

فريدة النقاش

لا أستطيع الآن أن أتصور «أرنون» محتلة من جديد لأننى حين زرتها فى منتصف مارس الماضى مع وفد من أعضاء المؤتمر القومى العربى كانت حرة ومبتهجة.. شمس الربيع وألوانه تفتersh الأرض والجبل.. وتضئ قلعة «الشقيف» التى تطل على القرية ويختبئ فيها جنود الاحتلال الإسرائيلى فلا يظهرون نهاراً أو ليلاً خوفاً من المقاومة.. بل وفى الليل يطفئون أنوارها.. وقفنا حينذاك مزهوين على أنقباض بيت كان الإسرائيليون قد نزلوا بمدركاتهم بعد تحرير القرية ونسفوه.. والتقطنا الصور بجانب السلك الشائك الذى صوروا به القرية فى منتصف «فبراير» وأعلنوها محتلة.. وألّف حولنا من استقبلونا من الأهالى.. بعضهم كان قد غابر وعاد.. وآخرون بقوا فيها.. والذين عانوا الأمرين من تدخلات الاحتلال ومن ظله الثقيل.. حين اندفعنا داخل البلدة وكان فى استقبالنا عمدتها أخذنا نغنى، فذهب غناؤنا بلاصدى، لم يرددوا معنا كلمات النشيد ولم يملؤهم الحماس.. قلت لعلهم سئموا الإنشاد دون فعل.. فالحلم العربى الذى تردد كلماته أصبح بعيداً أكثر من أى وقت مضى..

ها قد مضت ثلاثة وعشرون عاماً منذ احتلال الجنوب.. والعرب الذين يتغنى النشيد بهم صامتون يتلقون الصفعات وأشكال المهانة كل يوم دون ردود مناسبة.. ويبقى احتلال الجنوب أمراً واقعاً عادياً شأننا لبنانياً محلياً ويكاد يكون هما لكل أسرة جنوبية.

نرفع أصواتنا بالأغنية حتى إننا خجلنا وبدأنا الكلام العادى: كيف حالكم؟.. مبروك عليكم «أرنون»

أخذت أبحث فى كلمات عمدة القرية عن معنى آخر يتجاوز الإدانة الصامتة والغضب المكتوم فلم أجد..

كان اللبنانيون الذين جرى احتلال جزء من ترابهم وهم منغمسون في الحرب الأهلية الفاسضة التي دمرتهم واستنزفت دماءهم وثرواتهم قد تلقوا من الحكومات العربية رسالة واضحة حين قامت قوات الاحتلال الإسرائيلي بغزو بيروت عام ١٩٨٢ ورفعت الأعلام الصهيونية فوق عاصمة عربية أخرى تحت نيران المدافع بعد أن كانت قد رفعتها على ضفاف النيل باسم كامب ديفيد والسلام المزور، والذي كان غزو بيروت أول اختبار له.

أتذكر كل هذا وكان مرارته لم تغادر حلقى رغم انقضاء الزمن. وأذكر كيف أن القنابل كانت تسقط على بيروت وكأنها تمزقني نصفين.

احتج العرب حينذاك أيضاً بالأناشيد التي تبارت في إطلاقها إذاعاتهم.. ونهضت المقاومة اللبنانية من تحت أنقاض الحرب الأهلية، وبمعاونة سوريا، لتطرد الاحتلال وتلحق به الخسائر حتى يعرف أن تمترسه في العاصمة يكلف كثيراً على كل الصعد.. فينسحب إلى الجنوب، وينشئ لنفسه جيشاً عميلاً من الكتائبين ليخفي وراءه.. ويستخدمه في محاولاته لتعميق الانقسام الطائفي في البلاد التي تكافح قواها الحية من أجل تجانس وطني..

ومن الدخول إلى «أرنون».. كان الشباب اللبناني من الصبيان والبنات يجعلون من مثل هذا التجانس الوطني حقيقة ولو لبضع ساعات في مواجهة العدو وقد جاءوا من كل الطوائف وكأنه إعلان استعادة المقاومة لطابعها الوطني العام بدلاً من الاختزال الإسلامي. حين أزاحوا السلك الشائك، وانطلقت رصاصات العدو فوق رؤوسهم وهم يدخلون بثبات «وأعماقنا ترتجف» كما قال لي أحدهم.. كانوا قد اتفقوا دون أن يتبادلوا الكلمات أنهم إما شهداء أو أسرى، وحين استقر هذا اليقين تقدموا، زرعوا العلم اللبناني ثم علم اتحاد الشباب الديمقراطي ووجهوهم شاخصة صوب قلعة «الشقيف» التي تطل على البلدة في انتظار الرصاص.

حل المساء.. والبرد قارص، بقي مائة فتاة وشباب أشعلوا النيران.. وكانت الجيتارات والطبول التي جاء بها الذين التحقوا بالفوج الأول بعد أن سمعوا أخبار الدخول إلى البلدة من إذاعة صوت الشعب التي يملكها «الحزب الشيوعي اللبناني» قد أعدت للمناسبة..

وانطلقت أغنيات فيروز ومارسيل خليفة، عبد الحليم حافظ، ومحمد منير.. وبدأت الدبكة حتى مطلع الفجر، حين جاءهم الحليب دافئاً من بيوت القرية، حملت القرويات اللاتي كن قد صرخن بالأمس يحذرن الشباب من دخولها خوفاً من الألغام.

كان الرئيس «لحد» الذي يعلق عليه اللبنانيون أملاً كبيراً قد اتصل في الليلة السابقة بالمستول الأمريكي عن اتفاق «نسيان».. إبريل الذي يراقب وقف إطلاق النار منذ مذبحه قانا.. اتصل به يحذره من أي اعتداء إسرائيلي على المدنيين في «أرنون»، فالبلدة ليست بها قوات مسلحة لبنانية، وهم يعرفون

ذلك. حين نزل جنود الاحتلال من القلعة ليضعوا الأسلاك الشائكة حولها ويعلنوها محتلة لم يجدوا مقاومة ما..

وعند مطلع الشمس تحولت «أرنون» إلى ورشة: جاء عمال الكهرباء والطرق ليرصفوا ويمدوا الأسلاك.. وبعد ساعات يعود السكان الذين كانوا قد هجروا القرية أو أرغمتهم قوات الاحتلال على تركها. استقبلت «أرنون» أهلها العائدين فى مشهد يتكرر كثيراً فى الشريط الحدودى المحتل.. حين يرغب الفلاحون على ترك أرضهم ثم يعودون عندما تلوح قرصة..

هذه «أرنون» على صدر بلدتهم الصغيرة الجميلة.. لكن لم يمض شهران إلا وكانت قوات الاحتلال تدخل إلى البلدة وتحتلها من جديد، وتضع فيها هذه المرة لا فحسب أسلاكاً شائكة وإنما قوات مرابطة من الجيش الإسرائيلى وجيش «أنطوان لحد» الذى كانت المناضلة «سهى بشارة» قد حاولت قتله قبل عشر سنوات ثم جرى اعتقالها وتعذيبها فى سجن الخيام.. إلى أن نجحت الحملة الدولية فى إطلاق سراحها بعد هذه السنوات العشر.. لتقول مثلاً يقول الشباب:

«لقد أدبت وأجيب فقط».

ماذا جرى خلال شهرين من التحرير؟ وماذا فعلنا نحن العرب سوى التصفيق والفرجة؟

وبقى الشعب اللبائى يصرخ:

أه يا وحدى..

تماماً مثلما حدث لدى غزو «بيروت» سنة ١٩٨٢.

والمؤلم الآن هو مشهد الفرجة العربى حتى لو اقترن بالفناء والدموع.. و «بالعلم العربى» دون فعل.

فرحنا «بأرنون» ونسيناها، وصحونا ذات صباح لنجدها محتلة ومسورة من جديد.. وبالقطع فإن الاحتلال قد مسح آثار أقدام الفتيات والشباب التى سبق أن علمت على طرقها الترابية.. ونسف بيوتا أخرى نزح أهلها.. وفى غفلة منا وقبل أن نستوعب جيداً درس العمل الجماهيرى الواسع الذى قام به اتحاد الشباب الديمقراطى ونعمه حتى يحفظه الشباب العربى عن ظهر قلب بدلاً من النشيد..

كانت أرنون محتلة.

الانتفاضة وثقافة الآخر (١)

محاولة في دراسة تأثير الانتفاضة على وعي وإبداع المثقفين الإسرائيليين

انطوان شلحت

انطوان شلحت ناقد أدبي وصحفي فلسطيني يعمل في جريدة الاتحاد ومجلة الجديد - قبل إغلاقها - واللذين أصدرهما الفلسطينيون العرب بعد اغتصاب فلسطين، والمادة التي يقدمها في بحثه هذا مستمدة من الإنتاج الذي توفر له في العام الأول فقط من الانتفاضة أي عام ١٩٨٨، وسوف نطلب منه أن يستكمل موضوعه بعد مرور إحدى عشرة سنة على الانتفاضة.

دفعت الانتفاضة الشعبية الفلسطينية التي اندلعت في ديسمبر ١٩٨٧ وعرفت باسم انتفاضة الحجارة - دفعت أعداداً لا بأس بها من المثقفين الإسرائيليين، وبالأخص المبدعين منهم، إلى تطوير الرؤية النظرية المستبصرة وإلى الوعي الكلي بالحقائق الموضوعية، التي ترجع مصداقيتها في الأساس إلى كونها قائمة فعلاً في الواقع.

وكانت الترجمة العملية لهذه العملية السياقية إدراك أبعاد القضية الفلسطينية، أو القضية القومية للشعب العربي الفلسطيني، وطبيعة الاحتلال الإسرائيلي (منذ عدوان حزيران ١٩٦٧) بشكل أشد وضوحاً من أي وقت مضى. وإذا كان العدوان الإسرائيلي على الشعبين اللبناي والفلسطيني في لبنان، في عام ١٩٨٢، قد أحدث اختراقاً ملموساً ومتزايداً في صفوف المثقفين والمبدعين الإسرائيليين، الذي كانت السياسة الإسرائيلية الرسمية إزاء القضية الفلسطينية تحظى، حتى هذا التاريخ، بتحييز وتأييد كبيرين من جانب غالبيتهم العظمى، فإنه بنتيجة الانتفاضة اتخذت التأثيرات للمرة الأولى طابعاً عميقاً وضع مسألة «الدور الجاهز» الذي توخت الحركة الصهيونية منذ

تأسيسها أن تنيطه بجمهرة المبدعين (دور الذى يدق لها الطبول) فى الميزان. وإذا ما وضعنا هذه التأثيرات قيد نظرنا فإنه يمكننا القول بثقة أكيدة إن قطاعا واسعا من المبدعين الإسرائيليين يقف الآن بين حقتين من أدب، الفصيل بينهما هو ما يقدمه هذا القطاع من طرائق جديدة فى التفكير والمعالجة والتقبل يحاول بها الخروج على واقع ثقافى - إعلامى كان يقتات على الخواء والاستناد إلى الثوابت والمسلمات الرسمية مع وجود بعض الاستثناءات التى، على ندرتها، كان تأثيرها فى واقع شعبى محاصر بذلك الثوابت والمسلمات الرسمية مع وجود بعض الاستثناءات التى، على ندرتها، يوازى خدش صخرة صماء.

غير أن اهتمام هذا القطاع الواسع من المثقفين والمبدعين الإسرائيليين بنشر صوته المبشر بتفكير جديد انصب، أكثر ما انصب، على المقابلة والمقالة الصحفية السيارة أو العمود الصحفى. وهو فى طقس اجتهاده هذا إنما يعبر عن نزعة يدرك فيها سطوة الصحافة أو الخطاب المقروء على حياة المواطن الإسرائيلى. وفى هذا الجانب تتحدد ملامح «النشاط الأدبى» - إذا جاز التعبير - لعدد كبير من المبدعين الإسرائيليين بمقدار الفضاء المتاح لتحرك رياح التفكير الإعلامى الإسرائيلى الجديد والمفاهيم والآراء النقدية الوافدة.

وما ينبغى الانتباه إليه أن محاولات كتابة أعمال أدبية إسرائيلية بوحى الانتفاضة وحركتها تكاد تكون مغدومة حتى الآن، سوى من خلال بعض النماذج الشعرية.. وليس فى هذه الحقيقة ما ينتقص من موقف المبدعين الإسرائيليين. فإن تحويل الموقف الموضوعى - العقلانى من الواقع إلى موقف جمالى مكثف فى مؤلف أدبى أو فنى يبقى قضية من أعقد القضايا التى ينبغى على الأديب الإسرائيلى المعاصر نفسه أن يحلها.

أما التصوير الفكرى للانتفاضة، من جانب هؤلاء المبدعين، فإنه محصور حتى الآن فى شكل يمكن أن نطلق عليه صفة «التملك العملى». ويصعب حاليا التوصل إلى استنتاج آخر. ويشير هذا التصوير قضيتين هما بمثابة المفتاح لفهم الرسالة التى يراد إيصالها إلى العقل الإسرائيلى. والقضيتان تكمل إحداها الأخرى: الأولى: كتابات هؤلاء المثقفين والمبدعين تتجاوز - كما سنثبت ذلك لاحقا - رؤية الانتفاضة كمشهد باعث على الحماس والتعاطف والانفعال الآتى وتراها حركة ديناميكية ذات أساس وعمق تاريخى - اجتماعى ومستقبل يمكن أن يغير وجه المنطقة كلها.

الثانية: لأنها كذلك أصبحت تلك الكتابات وثائق ساخنة تقف بنفسها على خط النار وتناضل بنفسها وبحق ذاتها. ونتيجة لذلك تصبح موضوعا للمناقشة وللوقفة العقلية التحليلية.

ومن الصعوبة بمكان أن نلم فى حيز، مثل حيزنا، بما جاء به المبدعون الإسرائيليون وما أرسوه من آراء وأفكار وتصورات. ولكننا سنحاول، لكى

نمسك بزمام موضوعنا، تتبع منهجهم فى ميدان تقييم المواقف.

الخروج على السائد

يلاحظ بداية، أن المبدعين الإسرائيليين يوظفون منهجهم فى متابعة الانتفاضة من أجل غاية يهدفون منها إلى التعرض، فكرياً، للمعتقدات والمسلمات التى كانت سائدة فى أنماط التفكير الإسرائيلى وإلى إحداث خلخلة فى البنيان الأساسى للفكر السياسى السائد.

وإذا كان الجميع، ساسة ومبدعين، يجمعون على أن الانتفاضة أخذت إسرائيل على حين غرة وزلزلتها أكثر من أى «حدث عسكرى» سابق فذلك لأنها وضعتها، وجهاً لوجه، أمام الواقع الفلسطينى الذى كان المسؤولون الإسرائيليون يتهربون دائماً من مواجهته بل يعملون على إزالته وتبيديه.

يقول الباحث الفلسطينى داود تلحمى: «إذا كانت حرب عام ١٩٨٢ قد أظهرت للإسرائيليين شجاعة الفلسطينيين فى لبنان وصمودهم الكبير فى مواجهة جيش يفوق قدراتهم الذاتية عدداً وعدة وخبرة، فهى لم تطرح عليهم مشكلة الفلسطينيين فى الخارج. وهى مشكلة رأت إسرائيل فى النهاية أنها غير معنية بها إلا بمقدار ما يقوم هؤلاء الفلسطينيون بإزعاجها مباشرة. وأمام الرأى العام العالمى كان بإمكان إسرائيل أن تقول إن الفلسطينيين فى لبنان هم فى بلد ليس لهم وأن تضيف أيضاً، لصب الزيت على النار، بأنهم أحد أسباب مشكلة لبنان وحررها الأهلية بل هم سببها الرئيسى أو حتى الوحيد. وانتهت مغامرة إسرائيل اللبنانية (ومعها انتهت مرحلة التدخل الإسرائيلى الواسع المباشر) بإظهار كون المشكلة اللبنانية مشكلة لبنانية أولاً ومشكلة شبكة واسعة من التدخلات والتأثيرات والصراعات الإقليمية والدولية التى تستند إلى المشكلة الداخلية وتستغلها أو تستفيد منها» (١).

أما الانتفاضة الفلسطينية الكبرى فهى، برأى البروفيسور أفيشاي مرغليت، نزاع «بين مجتمعين على قطعة الأرض ذاتها وعلى الشرعية» (٢) ويضيف موضحاً:

«منذ العام ١٩٦٧ عاد الصراع ليكون مباشرة بيننا وبين الفلسطينيين.. وهو صراع مختلف تماماً عن صراعنا مع الدول العربية. فهذا الصراع الأخير كان، فى صلبه، صراع مصالح شأنه شأن أى صراع بين دولتين وليس بين مجتمعات» (٣). يمكن القول، وعبر السياق التاريخى - السياسى للقضية الفلسطينية، إن مرغليت يقر بكون الانتفاضة قد أضرمت للرأى العام الإسرائيلى، كما للرأى العام العالمى، أنها انتفاضة شعب على أرضه، شعب حرم من حقوقه السياسية والمدنية واحتلت أرضه وحررت عليها محاولات تدوس كرامته ومنع عنه الحق المعترف به لشعوب العالم - حق تقرير المصير.

وبالنسبة لإسرائيليين آخرين، من الذين حلموا باحتلال «منتور» و«أبدى» للضفة الغربية وقطاع غزة، فقد اكتشفوا بنتيجة الانتفاضة ثمن استمرار هذا

الاحتلال الإسرائيلي من مختلف النواحي وخصوصاً الاجتماعية منها. وأدرك بعضهم أن هذا الثمن سيزداد بهائلاً بمرور الوقت مع تجذر وتطور الروح الكفاحية لدى المواطنين الفلسطينيين.

ولهذا كان التفكير الجديد لدى هذا البعض خروجاً على كل ما هو سائد حتى بينهم وبين معتقداتهم.

ويمثل هذا البعض الشاعر حاييم غوري، أحد مؤسسي حركة «أرض إسرائيل الكاملة»، الذي أعلن في ذروة الانتفاضة أنه «يتعين على إسرائيل أن تعلن جاهزيتها للبدء بمفاوضات مباشرة مع أي طرف عربي مرتبط بالنزاع، بما في ذلك منظمة التحرير الفلسطينية، بهدف وضع حد لسفك الدماء وإحراز السلام» (٤).

ويقول غوري، في شرح أسباب هذا التحول المفاجئ: «توصلت إلى الاستنتاج بأن المشكلة السياسية الراهنة وانزلاق المجتمع الإسرائيلي، إلى درجة فقدان المشاعر، هما النتيجة لسيطرتنا على شعب آخر.. إن الوضع يرمته لا يطاق. وهو وضع يبهظني ولا أستطيع تحمله. ولهذا فليس من خيار أمامي سوى الفصل بين عاطفتي الأرض الإسرائيلية العميقة وبين الحل الواقعي السياسي. وواضح لي أننا ملزمون بالذهاب إلى مباحثات ومضطرون للتحادث معهم، وهذا الأمر يكاد يكون حاجة حضارية» (٥).

وفي مجمل هذا القول فإن غوري، حتى ولو أخطأ في بعض الأفكار التي يوردها في سائر أجزاء حديثه، يعترف بفشل سياسة تجاهل الشعب العربي الفلسطيني وحقوقه القومية وممثله الشرعي والوحيد - منظمة التحرير الفلسطينية.

كيان الدولة الفلسطينية أمست فكرة مختصرة

الخروج على ما هو سائد لدى عدد كبير من المثقفين والمبدعين يذهب بعيداً إلى حد المطالبة بإقامة دولة فلسطينية مستقلة إلى جانب دولة إسرائيل. وهذا الأمر يفتح الباب أمام الاعتقاد بأن كيانية الدولة الفلسطينية، على أساس مبدأ «دولتين للشعبين»، أمست فكرة مختصرة في وعي قطاع معين من الرأي العام الإسرائيلي تنتظر الخروج إلى دائرة الضوء.

بعد أقل من ثلاثة أشهر على اندلاع الانتفاضة أعلن الأديب عاموس غوز أنه «يؤيد قيام دولة فلسطينية بجوار إسرائيل صباح غد، وذلك ليس فقط بسبب الأم الفلسطينيين ومعاناتهم وإنما أيضاً لأن هذه ستة الحياة». ودعا غوز إلى التفاوض مع الفلسطينيين «وعلى رأسهم منظمة التحرير الفلسطينية». ووصف حزب «العمل» بأنه «هراوة بأيدي الليكود» (٦).

ومن المبدعين البارزين الذين علت أصواتهم في الآونة الأخيرة في الاتجاه ذاته الأديب المعروف أب. يهوشوا الذي قال:

«ثمة الآن مع من نتفاوض. وإذا كانت دولة إسرائيل تقترح على م.ت.ف، الآن؛

دولة فلسطينية منزوعة السلاح في الضفة فإننى متأكد من أنهم مستعدون لقبول ذلك. لكن طالما لم تقترح إسرائيل اقتراحاً كهذا وطالما أن الاقتراح لم يرفض من الطرف الثامن فإن واجب إثبات حسن النية يقع علينا. وعندما يقولون لى أن م.ت.ف. تتحاذق وتوافق وبعد ذلك تتراجع فإننى أفهمها: فلماذا يتوجب على قادتها أن يدلوا بتصريحات لأورى أفنيرى وماتى بيلد وأن يتخاصموا فيما بينهم بعد ذلك بينما ليس بمقدور أفنيرى وبيلد أن يقدموا لهم شبراً واحداً من الأرض وبينما لم تعلن إسرائيل، فى أية خطوة من جانبها، عن استعدادها للتحدث معهم» (٧).

ويقول الأديب المعروف عاموس كينان فى اتجاه أشد وضوحاً: «إن الهدوء سيعود إلى الضفة الغربية وقطاع غزة فقط بعد الانسحاب الإسرائيلى الذى سيعقب مفاوضات سلمية مع منظمة التحرير الفلسطينية» (٨).

ويمكن وضع الأديب أهرون ميجد فى خانة قريبة من خانة يهوشوع، ففى مقال بعنوان «اعترافات شخصية» كتب يقول:

«أننى أؤيد تقسيم البلاد بيننا وبين العرب.. وإذا ما أرادوا إقامة دولة فلسطينية مستقلة - لأن لهم حقوقاً على تلك الأراضى وليس فى نيتى أن أسيطر عليهم - فلتكن لهم دولتهم المستقلة. وإذا كانوا يعتقدون بأن م.ت.ف. هى مثلهم الوحيد فعندها علينا التفاوض مع م.ت.ف.» (٩).

ومن المفيد، فى هذا الصدد، الإشارة إلى ما يقوله البروفيسور أفيشاي مرغلين:

«أعتقد أن كل فرد يتحلى بالحد الأدنى من الواقعية السياسية يقر ويؤيد إقامة دولة فلسطينية بجوار دولة إسرائيل باعتبار ذلك حلاً مفضلاً بالنسبة لإسرائيل» (١٠).

الحجر ليس مظهر الانتفاضة الوحيد

إلى جانب أوساط المبدعين، التى تذهب بعيداً فى دعوتها إلى تلبية مطالب الانتفاضة، لفتت الانتباه بعض الأصوات التى تؤكد أن الحجر لم يعد مظهر الانتفاضة الوحيد. فحلف الحجر واليد التى تقذفه عقل وتنظيم ذو فريدة متميزة أسس سلطة شعبية فى مواجهة الاحتلال.

فالأديب عاموس كينان ينتقد بحدة مناورات الساسة الإسرائيليين التى لم تعد تنطلى على شعب الانتفاضة. ويضيف:

«إن الشعب الفلسطينى بمدنه وقراه المنظم بشكل جيد قد أدرك ما لم يدركوه لدينا. وهو أنه لا يمكن الاعتماد والثقة بإسرائيل التى تدعى بأنها تريد الدخول فى المفاوضات السياسية فقط عندما يعود الهدوء والنظام رغماً عنه، فالأمر الوحيد الذى فعلته إسرائيل هو زيادة القمع والسلب ومشاعر الاحتباط. وهذا ما ستفعله إسرائيل أيضاً إذا ما ساد الهدوء والنظام من جديد» (١١).

أما الأستاذ الجامعى، البروفيسور أفيشاي مرغلين، فاعتبر ديمومة

الانتفاضة مظهراً من مظاهر تنظيمها القوى. وأضاف:
«لا أعرف جيداً المجتمع الفلسطيني الراهن. وأزعم أن أحداً لا يعرفه وفي
مقدمة ذلك أجهزة الاستخبارات. هؤلاء يعرفون معلومات عامة لكنهم يجهلون
المستجدات الأعمق ذلك لأن المجتمع المذكور في خضم تغيرات، وتبدلات ليس
بمقدورنا، حتى الآن، تعقبها ونهما كما يجب» (١٢).

فعل في فترة مبكرة

يتبين مما تقدم أن التأييد لنضال الشعب العربي الفلسطيني ولحقوقه
الوطنية توفر بشكل واسع بين أوساط المثقفين والمبدعين الإسرائيليين بفضل
الانتفاضة. ولاشك أن استمرار الانتفاضة قد جعل هذا التأييد يسير في خط
متصاعد متنام. مع ذلك تبقى حقيقة أكيدة لا يمكن اغفالها وهي أن الانتفاضة
فرضت نفسها بقوة هائلة وبإقناع غير محدود على جمهرة المبدعين منذ انطلاق
شرارتها الأولى في كانون الأول ١٩٨٧. وأحدثت لديهم هزة عميقة لغير صالح
حكام إسرائيل وأهدافهم التوسعية ولصالح حقوق الشعب الفلسطيني الوطنية،
وخاصة حقه في التحرر من الاحتلال وحقه في ممارسة تقرير مصيره.

إن وثيقة الأدباء حول ما هو حاصل في المناطق المحتلة والعريضة الموجهة من
جانبهم إلى حكومة إسرائيل، وكلتاها تزامنت مع مرور الشهر الأول على
الانتفاضة، هما المثال الحي الذي يسندنا في الحكم السالف.

ومما جاء في الوثيقة، التي أصدرها سبعة عشر أديباً ومفكراً بعد أن قاموا
بجولة في قطاع غزة ومخيماته يوم ٨ كانون الثاني ١٩٨٨:

* هناك أعمال قمع نموذجية يقوم بها الجيش الإسرائيلي في مركزها حملة
اعتقالات جماعية يجرى شنها بالاستناد إلى تقدير بارد بأن كل فتى هو رامي
حجارة محتمل فضلاً عن الاعتداء بالضرب خلال الاعتقال وعرقلة تقديم العلاج
الطبي بسبب تدخل رجال الأمن.

* تجرى في قطاع غزة ثورة شعبية يقودها شبان وتحظى بتأييد السكان
أجمعين..

* «إننا متأكدون من أن سياسة «القبضة الحديدية» من شأنها تخفيف الثورة
لكنها لن تستأصلها.. وإذا لم يوجد حل سياسى ستفجر الثورة من جديد بقوة
هائلة.

* لا نستطيع إلى ما لا نهاية اضطهاد شعب يكافح من أجل جريته.

* جميع الذين تصاورنا معهم ينشدون إقامة دولة فلسطينية بجوار دولة
إسرائيل.. وبموجب أقوالهم سيتوقف الكفاح الفلسطيني المسلح فور أن تعترف
إسرائيل ب. م. ت. ف شريكا للمفاوضات. ونعتقد أنه حان الوقت لداسة هذا
الإمكان بصورة جادة.

* حتى يتحقق هذا الأمر، الذى نطالب بأن يتحقق فى أسرع وقت ممكن، ندعو
حكومة إسرائيل إلى أن تكف قبضتها الحديدية عن أهالى المناطق المحتلة» (١٣).



أما الأدباء والمفكرون الذين وقعوا عليها فهم (حسب الأبجدية): يتسحاق أورباز، عوزي بهار، يפה بولسليفسكى، د. غيله بلاص، د. شمعون بلاص، يتسحاق بن - نير، يعقوب بيسر، يثيرا غيتوسار، يثيرا غربوز، عديت دورون، ايلانه همزمان، مثير فيزلاطير، د. حنان حيفر، ارنون كسبي، نيلي ميركسى، داليا ربيكوفيتش، د. موشيه رون.

وعلى العريضة الموجهة إلى حكومة إسرائيل التي تؤكد أنه «حان الوقت لإجراء مصالحة بين الشعبين الإسرائيلي والفلسطيني والكف عن أساليب القمع والعقوبات» وقع ثلاثة وأربعون أدبياً ومفكراً إسرائيلياً هم:

مردخاي أبى شاؤول، يتسحاق أورباز، مريم ايتان، انداد الدن، الون الترس، ريفكه إسا، شمعون بلاص، يعقوب بيسر، أورى يرنشطاين، يثيرا غيتوسار، نوريت غريتس، موشيه دور، يوسى هدار، يثير هوروفيتس، ايلي هيرتش، ايلانه همزمان، يهوديت هتدل، نتان زاخ، حنان حيفر، أ.ب. يهوشوع، نتان يونتان، عاموس لفيتان، هدار لازار، سامى ميخائيل، نيلي ميركسى، يهوشوع سوبول، ساسون سوميج، الكسندر صاند، يونات صاند، بوغز عفرون، عاموس عوز، عميلا عينات، تسفى عتصمون، الونه فرنكل، شمعون تسمرات، نسيم كلدرون، يورام كنيوك، داليا ربيكوفيتش، موشيه رون، اشير رايج، شلوم رتسافى، نتان شاحم، يوسف شارون (١٤).

غير أن الظاهرة الأبرز، بين ردود فعل المبدعين على الانتفاضة، كانت ظاهرة الأديب المعروف يزهار سميلانسكى الذى كان الأكثر اندفاعاً فى المعركة الضارية لدرء مظاهر التحريض وبلادة الأحاسيس حيال ممارسات الذبح اليومية التى ترتكب بحق شعب الانتفاضة.

ومقالات سميلانسكى توحى للقارئ، من غير لبس أو إبهام، أن الانتفاضة هى هم إسرائيلى بمقدار ما هى هم فلسطينى وذلك بمدى ما تنتقل أساليب القمع والطغيان، التى يجرى الإذراء فى استعمالها ضد الشعب العربى الفلسطينى فى مناطق المحتلة، إلى الفضاء الإسرائيلى وإلى نفوس المجتمع الإسرائيلى الهائجة رغم الهدوء القسرى المفروض عليها من الخارج. وأن الفوص فى مقالاته العديدة يكشف أنه لا يسعى إلى أن يكون مجرد مدون للحوادث وإنما بحاثاً مفكراً ومدققاً ونصيراً فعال لحقوق الشعب العربى الفلسطينى.

ومن أبرز ما يسجل لسميلانسكى أنه فى مرحلة مبكرة من اندلاع الانتفاضة عندما كانت هيسقريا القمع تجرف إسرائيل وعندما كان التنكيل الاحتلالى فى تصاعد كئيفى أطلق صيحته الشهيرة أن ما هو حاصل فى المناطق المحتلة ليس «أعمال شغب» وإنما «ثورة شعب» وأن من الحجارة ومن أنهار الفتيان يتكون شىء ما عظيم وبسيط وإنسانى.

ليس خطوة في فراغ

لاشك أن هذا الاندفاع الواعد لجمهور المثقفين والمبدعين الإسرائيليين في فهم رسالة الانتفاضة والتيقن من عمق سياسة تجاهل الحقوق الوطنية الفلسطينية ودور م.ت. ف. التمثيلي الوجداني لم يأت من فراغ، فإن عملية تحول كانت تجري في وسط المثقفين الإسرائيليين. وهذه العملية عائدة، بشكل أساسي، إلى عاملين مؤثرين لا ثالث لهما:

* الأول: حقيقة الوجود الوطني للشعب العربي الفلسطيني كانت تفرض نفسها شيئاً فشيئاً على الساحة الإسرائيلية.

الثاني: إقامة صلات بين المثقفين الإسرائيليين المناهضين للاحتلال وبين المثقفين الفلسطينيين من المناطق المحتلة ومن إسرائيل أسفرت، للمرة الأولى، عن إقامة «لجنة الكتاب والفنانين والأكاديميين الإسرائيليين والفلسطينيين ضد الاحتلال ومن أجل السلام وحرية التعبير».

وقد انشئت هذه اللجنة في ذكرى مرور عشرين عاماً على عدوان حزيران ١٩٦٧. غير أن نشاطها تكرر وتاصل بنتيجة الانتفاضة.

وتدل الوقائع على أن وجود عدد كبير من المبدعين اليهود فيها إنما يعكس توقعهم الشديد إلى الخروج من مظلة بطريركية المؤسسات الرسمية. وما يجمع هذه اللجنة هو سعي المبدعين الأعضاء فيها لتحديد الخطأ من الصواب وحماية الإبداع من الانزلاق وخلق علاقات إنسانية بين أدباء الشعبين وتنظيم برامج تثوير الفكر والخيال وترهف الحساسية والإبداع وتطرح الجديد على صعيدى الحوار والنقاش.

والأهم من هذا وذلك أنها لجنة تعيد ربط وشائج المثقفين والمبدعين بشرايين الواقع وبمجرى تطوره. تصون وتدافع عن السلام وعن حريات الرأى والعقيدة والنشر والبحث العلمى والإبداع الفنى فى وجه فلتان رقابة القمع التى تنتشر الدعوة إليها فى كل منبر.

وكانت ذروة نشاط هذه اللجنة التوقيع، يوم ١٣ حزيران ١٩٨٨، على «اتفاق سلام إسرائيل - فلسطين» الذى تمت صياغته بعد اجتماعات عقدتها اللجنة فى تل أبيب ورام الله وأقرت فيها بنود الاتفاق، الذى يحظى بتأييد أكثر من مئة وخمسين كاتباً وفناناً إسرائيلياً وفلسطينياً (١٥).

وكان هذا الاتفاق نموذجاً (موديل) لإمكانات حل النزاع الإسرائيلى - العربى رأى المراقبون فيه خطوة سباقية على درجة من الجراءة والافتحام لم يستطع الساسة الإسرائيليون والعرب، أن يبلغوها. وهذا ما أكدت عليه، أيضاً، أوساط فى منظمة التحرير الفلسطينية (١٦).

التستر بالشعر

وثمة تداعٍ آخر لهذه اللجنة لا يقل أهمية، برأىي، عما سبقه من تداعيات ويمكن في تطوير مواقف الأدباء اليهود المنضوين تحت لوائها إلى درجة كبيرة من النضوج والتماسك والنجاح في تحقيق كثير من عناصر التقدم والواقعية السياسية في رؤى أولئك المبدعين ارتباطاً بالانتفاضة.

ويمثل هذا التقدم، أكثر ما يمثل، انسحاب عضوى اللجنة، الشاعر نتان زاخ والناقد نسيم كلدرون، من عضوية لجنة تنظيم مهرجان عالمي للشعر كانت السلطات الإسرائيلية تزمع عقده في احتفالات الذكرى الأربعين ليوم الاستقلال مما أدى بالتالى إلى إلغاء المهرجان.

ومما جاء في رسالة الاستقالة:

«الوقت ليس وقت المهرجانات في إسرائيل.. أن حكومة - على الحزبين الكبيرين العضوين فيها - تفجر منازل المدنيين وتشرّد مواطنين بدون محاكمة وتطلق سلاح الغاز ضد النساء وتقتل فتياناً وفتيات فيما لا يمكن وصفه إلا بأنه إرهاب رسمي، حكومة تتجح لكتائب المستوطنين المسلحين أن تنشر الرعب بين صفوف شعب مقيم في وطنه وأرضه وأن تستبيع حرمانه ليست أهلاً بأن يأتى شعراء إلى احتفال منظم من جانبها لكي يقرأوا فيه قصائدهم.

«لقد توصلنا إلى الاستنتاج بأن مهرجان الشعر من شأنه أن يفسر، خلافاً لكل غاياته، كمنشآت تأييد وتعاثل مع سلطة تجاوزت منذ مدة الخطوط الحمراء التي بدونها يفقد الشعر إيقاعه. وقوصلنا إلى الاستنتاج بأن مجرد رغبة الفرد الطبيعية في أن يحتفل بعيد دولته القومية، الذي هو عيده أيضاً، ستفسر بأنها تسليم بما هو حاصل في هذه الأيام في دولة اليهود. إنما ندعو كل الشعراء الذين جرت دعوتهم إلى المهرجان من جانبنا، في البلاد وخارجها، إلى الانضمام إلينا في مقاطعة مهرجان الشعر العالمي في إسرائيل» (١٧).

وتعقيباً على هذه الاستقالة كتب الشاعر يعقوب بيسر، رئيس تحرير مجلة «عيتون» ٧٧ الأدبية، يقول:

«ربما هذه هي المرة الأولى في تاريخ البلاد التي لم تنجح فيها المؤسسة الحاكمة في التستر بالشعر كورقة تين في سبيل التعمية على الإثم الواقع في أيام الانتفاضة. وإذا كانت كلمات «احتجاج» و«انذار» و«تحذير» ليست فارغة المضمون فإنها اسمعت هذه المرة بشجاعة مواطنة تستحق التقدير من جانب زاخ وكلدرون والذين استجابوا لدعوتها» (١٨).

وفور إذاعة رسالة الاستقالة أعلن الشعراء داليا رابيكوفيتش وأشر رايع ونعيم عراييد عن انضمامهم إلى دعوتها. بينما قدم الشعراء ش. شيفرا وإبراهام سوتسكيفر وحاييم غوري استقالتهم من اللجنة المنظمة. وأعلن الأخير أنه بدون مشاركة نصف الشعراء الإسرائيليين «سيكون المهرجان كاريكاتوريا» (١٩).

إن رسالة زاخ وكلدرون، التي أملتھا الانتفاضة أساسا، تعبّر عن شك ديكراتى واضح فى مختلف أنساق الرسمية المطروحة فى الواقع الإسرائيلى. ولا يغير من هذا تعرضهما لحملة هجوم وتشكيك وتهديد مفرطة فى عنفها وتجريحها... غير أن مثل هذه الحملات هى الثمن الذى دفعه المبدع الإسرائيلى المستبصر ولا يزال يدفعه راضيا بتأثير عمى محيط يحاول أن يدخل إليه نور البصيرة والمعرفة والتفكير والمفاير الجديد.

وحتى وإن كان هذا التفكير المفاير الجديد يفتقد إلى أرومة فى الممارسة الأدبية الإسرائيلىة السلفية لكنه ذو ملمس واضح وحاد فى الممارسة الأدبية الراهنة.

وهو، بالتأكيد، سينتج أعمالا ثقافية خالدة لأنه، كما هو واضح فى كل ما سلف من حديث، عامل أصيل فى الثقافة الإسرائيلىة أو حالة ثقافية تصل إلى حافة نموذج يستجيب. أولا وقبل كل شىء، لدورة الحياة الطبيعية التى ولدت الانتفاضة فى رحمها لكى تعيش وتبقى حتى تحقق أهدافها العادلة.

هوامش

- ١- داود تلحمى: «الانتفاضة الشعبية الفلسطينية والفعل فى معسكر الأعداء». فصيلة «الفكر الديمقراطى». العدد ٢ - ربيع ١٩٨٨.
- ٢- مقابلة مع البروفيسور افيشاى مرغليت. مجلة «عيتون ٧٧». العدد ١٠٥ - تشرين الأول ١٩٨٨.
- ٣- المصدر نفسه.
- ٤- «حديث الشهر: مع «حاييم غورى» - يعقوب بيسر. مجلة «عيتون ٧٧». العدد ١٠٠ - آيار ١٩٩٨.
- ٥- المصدر نفسه.
- ٦- صحيفة «هآرتس» - ١٧ شباط ١٩٨٨.
- ٧- حديث مع أ. ب. يهوشوع - يارون لندن. مجلة «بوليتيكا» العدد ٢٢.
- ٨- صحيفة «يديעות أجرونوت» - ٢٠ شباط ١٩٨٨.
- ٩- اهرن ميفد - «اليسار وأنا: اعترافات شخصية». مجلة «بوليتيكا» العدد ٢٢.
- ١٠- مقابلة مع البروفيسور افيشاى مرغليت - صدر سبق ذكره.
- ١١- صحيفة «يديעות أجرونوت» - ٢٠ شباط ١٩٨٨.
- ١٢- مقابلة مع البروفيسور افيشاى مرغليت - مصدر سبق ذكره.

- ١٣- صدرت هذه الوثيقة في ٩ كانون الثاني ١٩٨٨. ونشرت في مجلة «عيتون» ٧٧- العدد ٩٦-٩٧، كانون الثاني - شباط ١٩٨٨.
- ١٤- نشرت العريضة في صحيفة «هآرتس» يوم ١٨/١/١٩٨٨.
- ١٥- «الاتحاد» ١٤ حزيران ١٩٨٨.
- ١٦- مقال حسن البطل، مدير تحرير مجلة «فلسطين الثورة» (الصحيفة المركزية لمنظمة التحرير الفلسطينية) بعنوان «ثقافة: هضبة وأكمة» - «فلسطين الثورة» عدد ٢٦ حزيران ١٩٨٨.
- ١٧- مجلة «عيتون» ٧٧- العدد (١٠٠) أيار ١٩٨٨.
- ١٨- المصدر نفسه.
- ١٩- صحيفة «هآرتس» - عدد ٢٥ نيسان ١٩٨٨.



تلك الليلة فى برجاً:

أولى الانتفاضات ضد الاحتلال

فاطمة دوحو

المكان: برجاً
الزمان: ٣٠ حزيران ١٩٨٢
الوقت: الثانية بعد منتصف الليل

هدير الآليات والدبابات الإسرائيلية يملأ الأرجاء ويخترق سكون الليل بوقاحة.. الأهالى استفاقوا مذعورين.. تجمعوا حول بعضهم البعض.. حاولوا اختراق الظلام لرؤية ما يجرى خارجاً.. شئ غير عادى وحركة غير عادية.. انتشار واسع لجنود الاحتلال فى شوارع البلدة الرئيسية وكذلك على سطوح المباني المشرفة.. دوريات مكثفة وحركات الآليات لا تتوقف.. تتسرب إلى الأبدان وأصواتها تبعث الرعب فى نفوس الصغار.. تساؤلات تدور فى الرؤوس تحاول تفسير ما يجرى؟ البعض يعتقد أن التطويق يستهدف منزله فقط ولكن نظرة واحدة إلى حجم الحركة كانت تجعله يدرك أن البلدة بأكملها مستهدفة. الدبابات و«اللاندا» العسكرية المغطاة يد النيلون «الأحمر الناري تتجول مسرعة ما بين ساحة «العين» وساحة «الديماس» وطريق «عين الصغير» وحى «التعمير».. ليل آخر والفجر قد أنبلج. أصبح باستطاعة الناس الذين أصابهم القلق والأرق رؤية عشرات الآليات المتوقفة على الطرقات الرئيسية للقرى المحيطة ببرجاً من بعاصير والقنصيات والمرج.. أكثر من ٤٠٠ دبابة «سنثوريون» توزعت عند مداخل البلدة الرئيسية الثلاثة و٤ آلاف جندي انتشروا فى قلب الحقول مع أسلحتهم المصوبة باتجاه المنازل.. كذلك كان

باستطاعتهم مشاهدة عدد من العملاء الذين لم يخرجوا من ركوب وتصدر الناقلات الإسرائيلية وهم يشيرون لعناصر قوات أسيادهم إلى المناطق المشرفة والأماكن الواسعة والمدارس ومنازل الوطنيين ومراكز الأحزاب الوطنية التي اغلقت لدى سقوط المنطقة عسكرياً وإثر التدابير الأمنية التي اتخذتها القيادة السياسية والعسكرية آنذاك والقاضية بإخفاء السلاح الذي انفرس في أرض البساتين ونقل إلى المغاور البعيدة في الجبال والأودية وطمر في الأرض حوالى المنازل كما في داخل البيوت بأماكن آمنة.. وفي الآبار وفي مكان تجمع الأبقار والحياء.. وحتى في القبور.

الاتصالات التي كان الإسرائيليون قد أجروها مع مختار البلدة وعبر غملاء المكتب الثانى المعروفين بارتباطاتهم مع «القوات» وحزبى الكتائب والأحرار والذين لفظهم أهالى البلدة منذ زمن بعيد عادوا للظهور فى محاولة لإظهار قوتهم ودورهم مع مجئ المحتلين وليطالبوا بجمع السلاح وتسليمه فى مبنى البلدية فى جو من الدعايات والإشاعات حول قوة العدو وجبروته وبطشه. إلا أن موقف القوى الوطنية فى البلدة كان واضحاً: رفض تسليم السلاح. وكان رد الأهالى «إذا أرادوا السلاح فليفتشوا كافة المنازل» هذا الموقف الذى جاء نتيجة القناعة لدى الأهالى بأنهم سيعمدون لاستعمال السلاح قريباً ويجب المحافظة عليه يشتى الطرق من أجل المقاومة.

والحقيقة أن الأهالى سلموا حوالى ٦٠ قطعة فى مبنى البلدية للإسرائيليين كانت عبارة عن أسلحة صيد قديمة ومهترئة وبعض الكلاشينكوفات المغطاة وأسلحة أخرى غير صالحة للاستعمال كانت موجودة فى مخازن القوى الوطنية للتصليح. هذه هى حكاية السلاح لكن هل جاء وقت الانتقام وكيف سيكون شكله؟ والعملاء الوشاة ما الذى سيحققونه من وراء بيع شباب البلدة؟

قرار من..

«جيش الدفاع»

وفى دوامة هذه التساؤلات والتوتر الذى شد أعصاب كل الناس من الشيخ حتى الطفل، انطلق صوت يتحدث باللغة العربية المكسرة من مؤذنة الجامع يقول: «يا أهالى برجاء.. قرار من جيش الدفاع الإسرائيلى يمنع التجول بدءاً من الساعة الرابعة فجر هذا اليوم حتى صباح غد والمطلوب من الرجال ما بين عمر ١٢ و ٦٠ سنة التوجه من الآن وحتى نصف ساعة نحو إحدى المراكز الثلاثة فى مدرسة «الديماس» وساحة «المرج» و«التعمير» كل حسب قرب المنزل. وهذا كل من يبقى بمنزله بالاعتقال».

توضحت أهداف الفخاة واستعد إتياء البلدة للمواجهة.. وتعود السيدة أم درويش بالذاكرة إلى ما حصل أمام منزلها فى ذلك اليوم قائلة «عندما عرف الناس بقرار التجمع الإسرائيلى بدأوا بالتوجه إلى مدرسة الديماس. كنا نراهم أطفالاً يرتدون «البيجامات» ويتنعلون «الشطحات» يمرّون من أمام منزلنا

يلقون علينا تحية الصباح وهم يبتسمون وكان العملاء يجلسون في حفرة أمام المنزل في سيارات عسكرية للإسرائيليين يخفون وجوههم بالأنعنة لكننا كنا نعرفهم، ولم يعينشوا طويلاً فبعد حوالي الثلاثة أشهر قتل منهم ثلاثة ونجا آخرون في عملية للمقاومة الوطنية حيث كانوا يجتمعون في منزل أحدهم». وتضيف: الرجال المسنون كانوا أيضاً يمرّون من أمامنا ومن حولهم الجنود الإسرائيليون يحثونهم على السرعة في المشي وإلا تأخروا ونالوا عقابهم ويا حسرتي عالشباب الأبطال كانوا يشيرون لنا بأيديهم ويلقون علينا السلام محاولين استيضاح ما رأينا من تصرفات الإسرائيليين واحد يقول لنا لا تخافوا ما في شيء وآخر يطمئننا شيء عادي يريدون تفتيش المنازل عن السلاح ولن يجدوا شيئاً».

وتابعت: «الشباب كانت معنوياتهم جيدة ولكننا أمهات نريد أن نرى النتيجة. أقاموا الحاجز الإسرائيلي أمام منازلنا وأثناء اتخاذهم الترتيبات والتدابير الأمنية لصمايتهم تركزوا على السطح وأوقفوا دبابات تجاه المنزل وفتشوا حديقة منزلنا لكنهم لم يدخلوا إليه إلا إنهم اقتحموا منزل جيراننا وكذلك منازل آخرين في الحي.. عند الساعة العاشرة.. بدأت طلّاع الشباب تظهر الجميع كانوا بالصف في أيديهم الهوية اللبنانية.. ضابط الحاجز طلب إلينا الدخول وإقفال الأبواب الخشبية للشرفات المطلة على الطريق.. في هذا الوقت وصلت ستة باصات توقفت على جانب الطريق وراء بعضها البعض. وكنت أُنما أجلت نظرك في الحقول والطرق والمنازل لا ترى إلا جنوداً إسرائيليين وآليات.

وأضافت: «انصعنا لطلبهم لكننا رأينا كل ما فعلوه من شباك المطبخ كنا نراهم ولا يروننا ابنتي سجلت أسماء الشباب الذين اعتقلوهم كانوا حوالي ١٨٠ شخصاً. حاولت الخروج للاطمئنان على أحفادي كنت أعلم أنه توجد معهم بعض الأدوات المهمة ويجب أن تخفي جيداً. تجرأت وطلبت من الإسرائيليين السماح لي بالذهاب زاعمة أن لدى أطفالاً مصغراً يجب أن أحضر لهم الحليب. وعندما رأني الجندي الإسرائيلي أحمل الطنجرة بيدي قال «حسناً لكن لا تتأخري». وصلت فوجدت الإسرائيليين قد نبشوا حاول بعض الجنود منعي لكنني اضريت ووصلت إلى منزلي لأرى بنفسى ما فعلوه بالشباب يومها...»

دمية متحركة الرأس

وقالت: كان كل شاب يتقدم حاملاً هويته يقرأ الضابط الاسم ينتظر قليلاً يتطلع نحو السيارة التي يجلس فيها العميل المقنع ويدل على الشباب الحزبيين والوطنيين. خاصة الذين لهم علاقة بالعمل العسكري. اعتقلوا حزبيين وآخرين لم يكن لهم علاقة بشيء. اعتقلوا محمود وحسين مروان وعشرات غيرهم على هذا الحاجز حتى إنهم اعتقلوا صبياً عمره ١٥ سنة «مجنون». عندما وقف حاملاً هويته أمام الجندي الإسرائيلي شاهد على وسطه مسدساً فقال: «أبي معه مثله».

فما كان من الإسرائيليين إلا أن حملوه ووضعوه في الباص... كذلك أخذوا رجالاً مسنين لا علاقة لهم بشيء.. جارتنا أم يوسف أخذوا أولادها يوسف وأحمد وجمال وعلى وبعد فترة أسبوع اعتقلوا ولداً الخامس طاهر.. وكان عمره ١٣ سنة..

ماذا جرى بعد ذلك؟

السيدة أم محمد حمية تكمل الحكاية: في الوقت الذي كانت فيه إسرائيل تعتقل الشبان على الحواجز وتقودهم إلى الباصات، كانت مجموعات أخرى للصهاينة تداهم منازل الوطنيين وتعيث بمحتوياتها وتفتش عن السلاح الذي وشى عن وجوده بعض العملاء..

نحررهم حتى
على أجسادنا

وتضيف: «حوالي الساعة الثالثة بعد الظهر انتهى الإسرائيليون من قراءة الهويات واعتقلوا من أرادوا. الشبان الذين أطلقوا سراحهم طلبوا منهم الذهاب إلى منازلهم. أما من اعتقل منهم فكان الجنود يسكنونه من يديه ويحاصرونه حتى يصل إلى الباص ويضربونه بكعب بندقيتهم فيما لو أظهر أى حركة مانعة في الصمود إليه.. جرى أبو على أخذوا ابنه الوحيد فما كان منه عندما مر الباص الذي يحمل ابنه أمام منزله إلا أن نام وسط الشارع لمنع الإسرائيليين من العبور. أولاد الصبي سعيوا لمساعدته فأخذوا يصرخون على الجنود الإسرائيليين الذين كانوا قبل أيام من هذه الحملة يحاولون التودد إلى أطفالنا عبر اعطائهم أكياساً من الملبس والحلويات أمام الحاجز، وفيما كانت الدبابات مازالت موجودة بعد رحيل الباصات، جاءت عشرات الأمهات وهن يصرخن بوجه الجنود ويطالبن بأولادهن، إلا أن الجنود لم يردوا عليهن.

كم كان الموقف معبراً عندما هبت أحداهن وخلعت نعلها من رجلها لضرب الجنود الذين ركبوا آلياتهم خوفاً وغادروا. عدد كبير من الأمهات لم يستطعن كبت عواطفهن فأخذن يبكين. الجنود الصهاينة كانوا يقفون على ملائمتهم وهم يشربون «البيرة» كانوا سكارى يرقصون ويغنون..

رحلة الاعتقال

نام الأهالي تلك الليلة وغيمة من الحزن خيمت في سماء البلدة بعد أن أخذ الغزاة ٤٠٠ شاب من شبابها.. ولكن إلى أين؟ المعتقل مروان العبد الله روى رحلة الاعتقال قائلاً: كان الأمر صعباً.. وضعونا في الباصات.. ربطوا أيدينا برباط مطاطي كان كلما جاولنا شد أيدينا في محاولة لقطعه يشد علي اليدين.. عصبوا أميئنا بالعصابات السوداء خلال وجودنا في الباص اتفقنا جميعنا على أن تكون إجابتنا واحدة فيما لو حققوا معنا. وهذا ما كان. وهو ما ساعد على الصمود أثناء التحقيق فما انهار أحد رغم الضرب وفنون التعذيب التي جربوها معنا..

ويضيف: «لم تكن نعرف أين الاتجاه. فكرنا أنهم أخذونا إلى داخل الأرض المحتلة أو ربما أرادوا تسليمنا» للقوات اللبنانية «في الشرقية لكننا أدركنا أننا نتجه نحو الشمال. زميل لنا استطاع أن يزيح العصبة قليلا فعرف أننا نتجه نحو قرية الدبية وهناك على مشارف بلدة السعديات كان الإسرائيليون يتمركزون في معمل «شهاب» حيث وضعونا طوال الليل في العراء معصبي الأيمن، مكتفين، دون طعام ولا شراب. صفونا أمام بعضنا البعض في وضعية واحدة وهي «التربيع» ومنعونا من الحركة. بقينا كذلك حوالي ٤٨ ساعة كان الضرب بالعصى ينهال علينا من كل صوب حتى أننا لم نعد نشعر بالألم. وكنا نقضى حاجتنا في المكان الذي نجلس فيه. في اليوم الثالث بدأت التحقيقات معنا في أجواء إرهابية. التحقيق مع البعض استغرق ساعات. اكتشفنا أن المعلومات التي لديهم كانت قديمة.. بعد هذه التحقيقات نقلونا إلى معمل الصفا وهناك التقينا بأعداد كبيرة من المعتقلين من قرى وبلدات الجنوب لم يكن معتقل أنصار قد أنشئ بعد. بقينا حوالي الأسبوعين. أنا أطلق سراحى مع عدد آخر من أهالى البلدة فيما نقل الآخرون إلى معتقل أنصار بعد أن أقاموه».

البلدة ذلك المساء

نعود للبلدة التي ودعت أبطالها.. في المساء كان هناك من يعمل بصمت فتيات يتجولن بين منازل القرية يدخلن إلى أمهات المعتقلين يتبادلن كلمات سريعة ويخرجن في عتمة الظلام ماذا يحضرون؟ في اليوم التالى استفاقت البلدة على تجمع كبير للنسوة في ساحاتها.. صراخات وهتافات ونساء وفتيات وأطفال يهجمون على المقاهى والرجال الجالسين فيها مطالبين بإفقالها.. التجمع يكبر والوفود تتوافد من كافة الشوارع الموصلة للساحة تنضم للمظاهرات اللواتي فاجان الجميع..

وتروى لنا الأنسة عبيرة كيف تم التحضير للتظاهرة: حوالي السادسة وبعد أن أخذوا الشباب أوصل لى طفل ورقة صغيرة. المهمة: «الاتصال بأهالى المعتقلين الليلة» تقع في وسط الساحة» وطرد العملاء الذين اتخذوا منها موقعا لهم. أبلغت عددا من الرفيقات بهذه المهمة. توزعنا على الأحياء وبدأنا نتصل بالأهالى بصرية تامة كنا نهد لدعوتهن للمشاركة بشد العزائم وضرورة مواجهة العدو وضرب العملاء وعدم التوجه إليهم لطالبتهم بعودة الأبناء».

وكانت المواجهة

وتضيف سعدى رفيقة عبيرة: بعد دعوة الأهالى توجهنا في الصباح إلى عشرات الأمهات والأخوات والأخوة والآباء كانوا هناك.. البعض منهم كان قد أخذ على عاتقه إغلاق طريق البلدة الرئيسى بالحجارة وبدأت الهتافات الشجاعة تنطلق قوية مصممة ضد الاحتلال هتفوا جميعا.. وتناوبوا على الهتاف. الشعار الأكثر تردداً كان «با برجا وينك وين.. شوفى شبابك وين».

وبدأت النسوة تحض الجالسين في المقاهى على المشاركة في التظاهرة، كبر

العدد امتلأت الساحة.

العملاء كانوا على شرفة البلدية يراقبون بذهول ما يجري في الشارع، راحوا يشتمون محاولوا منع النساء من وضع العوائق في الطرقات لكن البلدة عندما تنتفض أكبر من أن يسيطروا عليها. تصدى لهم الأطفال والشيوخ والنساء جرت معركة صغيرة بالأيدي حاول بعض العملاء العبور بسياراتهم إلى مركز الإسرائيليين في الجية ومركز «القوات اللبنانية» إلا أن الأهالي أمسكوا بهم ومنعوا أية سيارة من مغادرة البلدة.

وتقول الأنسة ناهية: كانت انتفاضة شعبية لقد نجمنا وتحرك الأهالي رغم إرهاب الاحتلال. لم تكن نتوقع ردة الفعل العنيفة والحازمة هذه.. فكر الأهالي ماذا سنفعل بعد ذلك.. وجاءت الفكرة لنطالب بأولادنا من الذين أخذوهم. أين؟ في الجية.. وسارت التظاهرة باتجاه بلدة الجية.. تظاهرة ضخمة ضمت ألفي امرأة، والطريق طويلة.. خمسة كيلو مترات تفصل ما بين البلديتين ولا أحد يعلم ما الذي سيجري على الطريق.. الحناجر تسكت لحظة وترتفع من جميع الاتجاهات الأصوات المطالبة بعودة الشباب وبتبريد الصدى إلى مسافات بعيدة. في الطريق كنا نقفل الشوارع وراءنا حتى لا يأتي العملاء الذين حاولوا العبور بسياراتهم بعد انطلاق التظاهرة محاولين خرق الصفوف إلا أننا تصدينا لهم بكل الوسائل الممكنة بالحجارة والعصى وكل ما وجدناه أمامنا.. عند مفرق البلدة أشعلنا الإطارات المطاطية استعنا حتى «بالزبالة» و«التنك» لإغلاق الطريق.. عذب مفترق بعاصير كان أحد العملاء يحاول التذاكي علينا والعبور بسيارته عن طريق المرح - بعاصير للوصول قبلنا إلى الجية إلا أن بعض النسوة تنبهن لذلك وحاصره الأطفال. حاول أن يضربهم بحبل كان يمسك به بيده فما كان من النساء إلا أن أمسكن به وانتزعن الحبل منه وبدأن بضربه.

وتقاطعها سعدى قاتلة: «لم تكن هذه هي المعركة الوحيدة على الطريق، معركة أخرى جرت مع الإسرائيليين كانت شاحنة إسرائيلية تمر على الطريق فتفاجأ الإسرائيليون بالتظاهرة والهتافات، فأغلقوا نوافذها خوفاً. رجمناهم بالحجارة. كما ضايف أن مر جيب عسكري فيه أربعة جنود هؤلاء أيضاً انتابهم الخوف فما كان منهم إلا أن حولوا اتجاه سيرهم إلى طريق ترابي قرعى. ولم يدخل إليهم سلاحهم الذي شهروه الإطمئنان. فأسرعوا باتجاه أحد الأودية. هذه الأحداث زادت معنوياتنا وواصلنا المسيرة حتى وصلنا إلى الجية حيث كانت قوة من «القوات اللبنانية» منتشرة لقطع الطريق.. وسيارة عسكرية في وسطها. تقدم أحدهم وسأل: إلى أين؟ وجاء جواب النسوة: إلى مقر الحاكم العسكري.

- لا يوجد حاكم عسكري هنا.

- بلى يوجد مسؤول للإسرائيليين في مركز الجية ونريد مقابلته من أجل إطلاق سراح شبابنا المعتقلين..

ثم جاء الرد طلقات نارية في الهواء للإرهاب لكن الأهالي لم يخافوا بل

هجموا عليه، ومن يستطيع أن يوقف ثورة الغضب وانهاالت عليهم الشتائم: أنتم لبنانيون وقفتم ضد وطنكم.. ساومتهم على اعتقال أولادنا. بعض النسوة قطعن الطريق الرئيسي ما بين بيروت وصيدا اقتربت شاحنة إسرائيلية رجمنها بالحجارة وكان الرد الإسرائيلي بأن نزل أحد العناصر وبدأ بضرب النسوة.. فيما حضرت عدة سيارات للشرطة الكتائبية طوقت التظاهرة وأخذت تطلق النار إرهاباً فتفرقت التظاهرة.. وعاد الأهالي باتجاه البلدة.

وتضيف عنبرة: عندما عدنا على الطريق نفسه كان الإسرائيليون قد سبقونا إلى البلدة طلبوا من الأهالي عبر الميكروفون النزول إلى الشارع لتنظيفه من المعوقات والحجارة التي وضعناها..

في ساحة البلدة كان الأهالي ينتظرون رجوعنا. كنا نتحسب لردة الفعل لكننا وجدنا الجميع بانتظارنا وفي أيديهم زجاجات المياه والأباريق، وهم يهتفون بكلمات التشجيع.. والله يحميكم..»

كلمة السر

انتفاضة برجا كانت أولى الانتفاضات الشعبية في مواجهة المحتلين يومها لم تنقل الصحف أي خبر عنها. فبيروت كانت محاصرة تقاوم. وكانت أوصال الوطن مقطعة بالاحتلال. ولكن كلمة سر انتشرت حيثما وصل العدو: المقاومة بعد ثلاثة أيام من عملية «التجميع» وجدت ثلاث جثث لجنود صهيانية.. مرمية ما بين إحراج البرجين والدية..

في ٨ تموز بدأت الصحافة العالمية تشير إلى المآزق الإسرائيلية في لبنان ونقلت وكالة «رويتر» البريطانية في تحليل للموقف ما يلي:

«بعد شهر من احتلال جنوب لبنان تجد القوات الإسرائيلية أن الخدمة كجيش اجتلال، في هذه المنطقة هو أمر مرهق بل إنه محطّم للأعصاب أحياناً. وأظهر حادث بسيط مدى السهولة التي يمكن أن يتدخل فيها العنف ومدى التعقد الذي أصبحت عليه مسألة القيام بدور الشرطي في لبنان..»

وعندما كان الرقيب الإسرائيلي يقود شاحنة خفيفة دون أبواب أصيب بحجر بينما كانت حوالى ١٢ امرأة مسننة ولبدأ منراهاً يرميهاون السيارات الإسرائيلية من أمام إحدى محطات توزيع البترول.

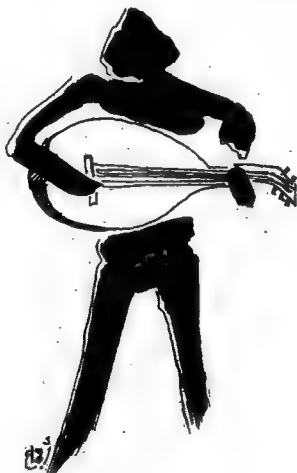
وأوقف الرقيب الإسرائيلي وهو يرتجف غضباً شاحنته ونزل ليعترض لدى النساء الصائحات مطالباً بمعرفة سبب رجمه بالحجارة.

وكانت النسوة، وهن من بلدة برجا، تضعن شالات سوداء على رؤوسهن في حال شديدة من الغضب لا تسمح لهن بأن يشرهن بشكل متناسق أن سبب تظاهرن هو أن الإسرائيليين اعتقلوا أزواجهن للاشتباه بأنهم من فدائي منظمة التحرير الفلسطينية.

الصباح.. وتدخل «البوليس»

وتبادل الرقيب والنساء الصباح باللغتين العربية والعبرية، ولم يكن هناك

ما يشير إلى أن أى جانب يفهم الآخر.
وبينما تجمع جمهور صغير دعا جنود إسرائيلون الرقيب الذى لم يكن يحمل سلاحاً إلى الصعود إلى شاحنته وترك الأمر للبوليس ليفرق التظاهرة.
وقال أحد الإسرائيليين « ليست مهمتنا معالجة ذلك ».
وخلال دقائق وصلت ثلاث « منظمات » أخرى لتفريق التظاهرة، أى حوالى ستة من رجال الميليشيات الكتائبية وسيارة جيب مملئة بجنود من الجيش اللبناني يرتدون الخوذ وسيارة تقل اثنين من رجال البوليس المدنى.
وقد أصبح هناك عدد من رجال الأمن أكثر من عدد المتظاهرين. إلا أنه على الرغم من توقف الرجم فإن كتائبياً كان يحتسى وراء عمود الكهرباء وجد أنه من الضروري إطلاق عدة عيارات نارية فى الهواء ».
كانت تلك البداية والبلدة المناضلة وأصلت تصديها للمحتلين.. أكثر من انتفاضة وعدد كبير من العمليات ضد موقع الجيش الإسرائيلى الموجود عند مدخل يرجا.. الكثيرون من أبنائها اعتقلوا بعد ذلك فى حملات أخرى، لكن الأمل بالنصر كان يكبر ويكبر وكان النصر يقترب وتحرير الإقليم مرتين: مرة من الاحتلال ومرة من عملائه..



الديوان الصغير

أحمد الزعتر



محمود درويش

ليدين من حجر وزعتر
هذا النشيد... لأحمد المنسى بين فراشتين
مضت الغيوم وشردتني
ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل البلاد وكانت السنة
اتفصال البحر عن مدن الرماد وكنت وحدي
ثم وحدي..

آه يا وحدي؟ وأحمد
كان اغتراب البحر بين رصاصتين
مخيماً ينمو، وينجب زعترًا ومقاتلين
وساعداً يشدد في النسيان
ذاكرةٌ تجيء من القطارات التي تمضي
وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين
كان اكتشاف الذات في العربات

أو في المشهد البحري
في ليل الزنازين الشقيقة
في العلاقات السريعة
والسؤال عن الحقيقة
في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه
عشرين عاماً كان يسأل
عشرين عاماً كان يرحل
عشرين عاماً لم تله أمه إلا دقائق في إثناء الموز
وانسحبت.

يريد هوية فيصاب بالبركان،
سافرت الغيوم وشردتني
ورمت معاطفها الجبال وخبأتني
أنا أحمد العربي - قال
أنا الرصاص البرتقال الذكريات
وجدت نفسي قرب نفسي
فابتعدت عن الندى والمشهد البحري
تل الزعتر الخيمة
وأنا البلاد وقد أتت
وتقمصتني
وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد
وجدت نفسي ملء نفسي..

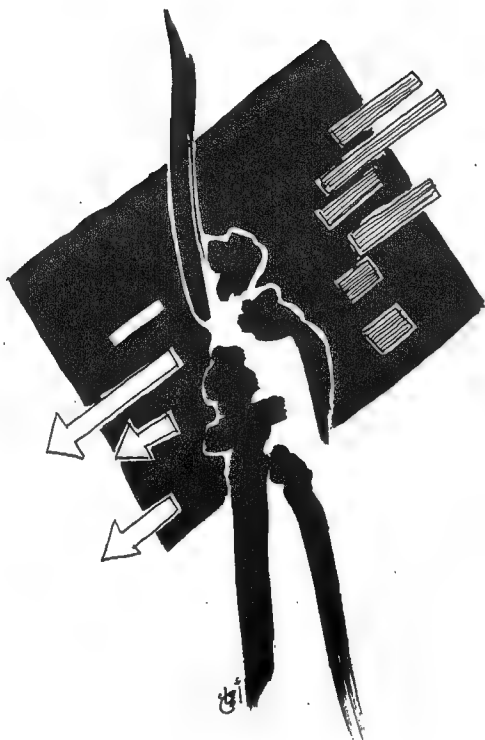
راح أحمد يلتقي بضلوعه ويديه
كان الخطوة / النجمة
ومن المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط
كانوا يعدون الرماح
وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا

ويقفز.
أحمد الآن الرهينة
تركت شوارعها المدينة
وأنت إليه
لتقتله
ومن الخليج إلى المحيط، من المحيط إلى الخليج
كانوا يعدون الجنازة
وأنتخاب المقصلة

أنا أحمدُ العربيُّ - فليأتِ الحصار
جسدي هو الأسوار - فليأتِ الحصار
وأنا حدود النار - فليأتِ الحصار
وأنا أحاصركم
وصدري بابُ كلِّ الناس - فليأتِ الحصار

لم تأت أغنيتي لترسم أحمد الكحليُّ في الخندقِ
الذكريات وراء ظهري، وهو يوم الشمس والزنبق
يا أيها الولد الموزع بين نافذتين
لا تتبادل ان رسائلي
قاوم
إن التشابه للرمال.. وأنت للأزرق

وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردي
وتتركني ضفاف النيل مبتعداً
وأبحث عن حدود أصابعي



فأرى العواصم كلها زبداً..

وأحمدُ يفرك الساعات في الخندقُ
لم تأت أغنيتي لترسم أحمد المحروق بالأزرق
هو أحمد الكوني في هذا الصفيح الضيقِ
التمزقِ الحالمِ
وهو الرصاص البرتقالي.. البنفسجية الرصاصيةُ
وهو اندلاعُ ظهيرة حاسمِ
في يوم حريّةٍ
يا أيها الولد المكرس للندي
قاوم!
يا أيها البلد - المسدس في دمي
قاوم!
الآن أكمل فيك أغنيتي
وأذهب في حصارك
والآن أكمل فيك أسئلتي
وأولد من غبارك
فأذهب إلى قلبي تجد شعبي
شعوباً في انفجارك

.. سائراً بين التفاصيل اتكأت على مياهٍ
فاكسرت
أكلماً نهدت سفرجلة نسيت حدود قلبي
والتجأت إلى حصار كي أحده قامتي
يا أحمد العربي؟
لم يكذب على الحب. لكن كَلِّما جاء المساء
امتصنتي جرس بعيد

والتجأتُ إلى نِزيفي كي أجدَّ صورتي
يا أحمد العربي.

لم أغسل دمي من خبز أعدائي
ولكن كلَّما مرَّت خطاي على طريق
فرَّت الطرقُ البعيدةُ والقريبةُ
كلَّما آخيتُ عاصمةَ رمتني بالحقيبة
فالتجأتُ إلى رصيفِ الحلم والأشعار
كم أمشي إلى حلمي فتسيقني الخناجرُ
آه من حلمي ومن روما!

جميلٌ أنت في المنفى
قتيلٌ أنت في روما
وحيفا من هنا بدأتُ
وأحمد سلَّم الكرمل
وبسمة الندى والزعر البليد والمنزلُ

لا تسرقوه من السنونو
لا تأخذوه من الندى
كتبْت مراثيها العيونُ
وتركتُ قلبي للصدى
لا تسرقوه من الأبدِ
وتبعثروه على الصليب
فهو الخريطةُ والجسدُ
وهو اشتعال العندليب

لا تأخذوه من الحمامِ
لا ترسلوه إلى الوظيفةُ

لا ترسموا دمه وسام
فهو البنفسج فى قذيفه

.. صاعداً نحو التثام الحلم
تتخذُ التفاصيل الرديئةُ شكلَ كُمثرى
وتنفصلُ البلادُ عن المكاتبِ
والخيولُ عن الحقائقِ
للحصى عَرَقٌ. أقبلْ صمتَ هذا الملح
أعطي خطبةَ الليمون للليمون
أوقدُ شمعتى من جرحى المفتوح للأزهار
والسكك المجفَّف .
للحصى عَرَقٌ وِمرأةُ
وللحطاب قلبٌ يملأه
أنسناك أحياناً لينسانى رجالُ الأمن
يا امرأتى الجميلة تقطعين القلبَ والبَصَلَ الطرى
وتذهبين إلى البنفسج
فاذكرينى قبل أن أنسى يدى

وصاعداً نحو التثام الحلم
تنكمش المقاعد تحت أشجارى وظلِّك..
يختفى المتسلقون على جراحك كالذباب الموسمى
ويختفى المتفرجون على جراحك
فاذكرينى قبل أن أنسى يدى!
وللفراشات اجتهادى
والصخورُ رسائلُ فى الأرض
لا طروادة بيتى



ولا مسادةً وقتى
وأصعد من جفاف الخبز والماء المصادر
من حصان ضاع فى درب المطار
ومن هواء البحر أصد
من شظايا أذمنت جسدى
وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل
أصعد من صناديق الخضار
وقوة الأشياء أصد
أنتمى لسماى الأولى وللفقراء فى كل الأزقة
ينشدون
صامدون
وصامدون
وصامدون

كان المخيمُ جسم أحمد
كانت دمشقُ جفونَ أحمد
كان الحجازُ ظلال أحمد
صار الحصارُ مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة
صار الحصارُ هجوم أحمد
والبحر طلقته الأخيرة!
يا خصر كل الريح
يا أسبوع سكر!
يا اسم العيون ويا رخامى الصدى
يا أحمد المولود من حجر وزعتر
ستقول: لا
ستقول: لا
جلدى عباءة كل فلاح سياأتى من حقول التبغ

كى يلغى العواصم
وتقول: لا
جسدى بيان القادمين من الصناعات الخفيفة
والتردد... والملاحم
نحو اقتحام المرحلة
وتقول: لا
ويدي تحياتُ الزهور وقنبلة
مرفوعة كالواجب اليوميّ ضدّ المرحلة
وتقول: لا
يا أيها الجسد المضرج بالسفوح
وبالشموس المقبلة
وتقول: لا
يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج
فوق المقصلة
وتقول: لا
وتقول: لا
وتقول: لا!

وتموت قرب دمي وتحيا في الطحين
ونزور صمتك حين تطلبنا يداك
وحين تشعلنا اليراعة
مشت الخيول على العصافير الصغيرة
فابتكرت الياسمين
ليغيب وجه الموت عن كلماتنا
فأذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة
لا وقت للمنفي وأغنيتي...
سيجرفنا زحام الموت فأذهب في الزحام

لنُصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين
واذهب إلى دمك المهيأً لانتشارك
واذهب إلى دمي الموحد في حصارك
لا وقت للمنفى..
وللصور الجميلة فوق جدران الشوارع والجناز
والتمنى
كتبتُ مراثيها الطيورُ وشردتني
ورمتُ معاطفها الحقولُ وجمعتني
فاذهب بعيداً في دمي! واذهب بعيداً في الطحين
لنُصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين
يا أحمدُ اليومي!
يا اسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء
يا اسم البرتقاله
يا أحمدُ العادي!
كيف مَحَوَتْ هذا الفارقَ اللفظي بين الصخر والتفاح
بين البندقية والغزاله!
لا وقت للمنفى وأغنيتي..
سنذهب في الحصار
حتى نهايات العواصم
فاذهب عميقاً في دمي
اذهبٍ براعمٍ
واذهب عميقاً في دمي
اذهب خواتم
واذهب عميقاً في دمي
اذهب سلالم
يا أحمدُ العربيُّ.. قاوم!
لا وقت للمنفى وأغنيتي..
سنذهب في الحصار

حتى رصيف الخبز والأمواج
تلك مساحتي ومساحة الوطن - الملازم
موت أمام الحلم
أو حلم يموت على الشعار
فاذهب عميقاً في دمي واذهب عميقاً في الطحين
لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين

.. ولهُ انحناءأت الخريف
لَهُ وصايا البرتقال
لَهُ القصائد في النزيف
لَهُ تجاعيدُ الجبال
لَهُ الهتافُ
لَهُ الزفاف
لَهُ المجلاتُ الملونة
المراثي المطمئنة
ملصقات الحائط
العلمُ
التقدمُ
فرقةُ الإنشاد
مرسوم الحداد
وكل شيء كل شيء كل شيء
حين يعلن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه
يا أحمد المجهول!
كيف سكنتنا عشرين عاماً واختفيت
وظل وجهك غامضاً مثل الظهيرة
يا أحمد السريّ مثل النار والغابات
أشهر وجهك الشعبيّ فينا
واقراً وصيكتك الأخيرة؟

يا أيها المتفرجون! تناثروا في الصمت
 وابتعدوا قليلاً عنه كي تجدوه فيكم
 حنطة وبيدين عاريتين
 وابتعدوا قليلاً عنه كي يتلو وصيته
 على الموتى إذا ماتوا
 وكى يرمى ملامحه
 على الأحياء إن عاشوا!

أخى أحمد!
 وأنت العبدُ والمعبود والمعبد
 متى تشهد؟
 متى تشهد؟
 متى تشهد؟



تطور تجربة محمود درويش الشعرية: أحسن إلى خبر أسمى

د. محمد عبد المطلب

(١)

إن الخطاب الشعري الحاضر يثير كثيراً من الجدل حول بنيته الشكلية والمضمونية، ويصل هذا الجدل إلى تناول انتمائه النوعي، لكن أكثر ما يلفتنا في كل ذلك هو طبيعة الإنتاج الشعري، وهل هو ابن شرعي للتجربة بالمفهوم الذي جاءت به الرومانسية، أم أن تحولات الشعرية قد نفرت من هذا المفهوم؟ وما هو البديل الذي يمكن أن يؤدي مهمة التجربة في تحديد مصدر الإنتاج؟ وهذه التحولات تحتاج في رصدها إلى طاقة نقدية تتسلط عليها بوصفها منطقة اختبار للكشف عن التوافق والتخالف بين مفهوم التجربة والإجراء التطبيقي، ولاشك أن الشاعر الكبير محمود درويش يمثل - من وجهة نظرنا - منطقة صالحة لإجراء هذا الاختبار، بوصفه واحداً من ألمع الشعراء الذين حضروا في الواقع الإبداعي منذ بداية الستينيات حتى يومنا هذا. وكانت شعرية عملية خلق دائمة، تجمع بين الثبات والتحريك على صعيد واحد، ثبات البصمة التعبيرية، والتحريك في دوائر ظلت تتسع لتستوعب العالم وتعيد صياغته في إطار من الاحتمالات التي تجعل شعرية أفقا مفتوحاً يحتاج في مواجهته والتواصل معه إلى مخيلة، خلاقة قادرة على إنشاء واقع مواز لهذا الأفق حتى تكتمل عملية التواصل والمشاركة الإبداعية، أو على نحو آخر: يتحول المتلقي إلى مبدع مشارك للمبدع الأول، وأعتقد أن هذا الإدراك هو ما قصده قدامة بن جعفر عندما قال: «الحسن من الشعراء هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وجد حاضر، أو دائر، أنه يجد، أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر» (١).

وخطاب درويش الشعري يأخذ صلاحية إضافية من كونه خطاباً متجدداً، وكما يقول الشاعر نفسه: إنه كان - دائماً يتحاشى الوقوع فى أسر الخطوة الأولى، والتمرد على الأشكال القديمة، بالسعى للتجديد المستمر، وتغيير الوجود المتآكل للذات، وتعميق جوهرها الباقي، والخروج من شكل إلى آخر، وليس ذلك عملية تقطع الصلة بين الآنئى والسابق، بل هى عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية، وتنمو فى طريق النضج والاكتمال(٢).

وإن مثل هذا الوعى الشعري يتنافى مع التجربة، لأن التجديد المستمر، يعنى - أيضاً - التأجيل المستمر، وهو ما يعنى أن الخطاب الشعري لمحمود درويش قد استحال إلى سؤال ممتد، أو أسئلة ممتدة، ومن ثم يكون تعدد التلقى موازياً لتعدد احتمالات الناتج الدلالي، أو بمعنى آخر: إن كل قراءة لنص من نصوص هذا الشاعر تطرح ناتجاً مخالفاً للقراءة الأخرى، أو - على الأقل - تطرح تعديلاً، أو إضافة للمعنى الناتج من القراءة الأولى، ومن هنا يصبح من المحال الادعاء ببلوغ المعانى النهائية لشعرية درويش، وكيف يمكن أن يكون هذا الادعاء صحيحاً، ونحن نلاحظ أن الأداة الرئيسية للتعامل مع هذه الشعرية هى (التأويل)، نتيجة لامتلائها بالرموز والإسقاطات والاستدعاءات، والتأويل غير قطعى فى مستخلصاته الدلالية، لأنه رهن بما يتلوه من تأويلات قد توثقه وقد تزيفه، أى أن الشعرية تعيش حالة انتظار دائمة لانعكاس المستوى الذهني العميق على سطح الصياغة، وهذا المستوى العميق لا يكاد يعترف بمنطق الوعى أو المعنوية، وإنما منطق الوحيد (اللا وعى)، نلاحظ كل هذا أو بعضه فى مثل قول درويش فى (كانئى أمبك):

لماذا نحاول هذا السفر

وقد جردتني من البحر عيناك

واشتعل الرمل قينا

لماذا نحاول؟

والكلمات التى لم نقلها

تشرذنا

وكل البلاد مرايا

وكل المرايا حجر

لماذا نحاول هذا السفر(٣)؟

فالدقة تبدأ بطرح تساؤل تستعيده فى نهايتها، ثم تعمل على تعميقه فى السطر الرابع، وما بين السؤالين داخل فى نطاق فاعليتهما الدلالية، وهذا التساؤل المزدوج لا تحضر له إجابة من نوع ما، أو لنقل إنه لا يحتاج إلى إجابة، لأن السؤال أصبح هو الجواب، (فالسفر) بكل مردوده الإشارى والرمزى أصبح حقيقة وجود الذات سواء انفردت بنفسها أم التحمت بموضوعها، لكنها فاقدة لجموع أدواته ووسائله، مما يجعل سفرأ داخلها خالصاً، وهذا الفقد قد دفع

الشعرية إلى الوقوع بين مخالفتين:

البحر والرمل، كلاهما يأتي مجاوزاً لوضعيته، مشحوناً بأبعاد نفسية حادة التقابل، حيث تحضر ثنائيات (الخصب والجذب) (الوصول والضياغ) (الامن والخطر) (الحضارة والتخلف) وهو حضور يتطلبه النظر التأويلي في ثنائية (البحر - الرمل).

بل إن الدفقة توغل في احتياجاتها التأويلية عندما تفجر فاعليتها الإنتاجية مما لا يقال، - في السطر الخامس - وكأنها تعتمد - في خفاء - ما قاله النفرى عن أن التعرف بالعبارة توطئه للتعرف بلا عبارة (٤).

إن إمكانية المعرفة بلا عبارة تحمل إمكانية رؤية العالم في ثنائيته بين الحقيقة والوهم، (البلاد - المرايا)، وإن كان الوهم ذاته يعود إلى الموت والتحجر. فعند النفرى أن ما لا ينقال هو أداة الرؤية الصحيحة، أو الإدراك الباطنى الذى يزيغ كثيراً من المدركات الخارجية (٥).

فالدفقة تعتمد (التأجيل) الإنتاجى بداية ونهاية، سواء على مستوى اختياراتها الإفرادية بأبعادها الرمزية، أو على مستوى اختياراتها التركيبية التى تعتمد (الاستفهام) ركيبتها الأساسية. والاستفهام - بطبعه - لا يعرف الإجابات، وإنما ينتظرها، وهى - غالباً - لا تحضر فى الخطاب الشعرى.

(٦)

من الواضح أن شعرية درويش لاتقبل التعامل مع مصطلح التجربة إلا فى بداياتها الأولى، ذلك أن الرومانسية تدعى لنفسها الإخلاص المطلق للداخل النفسى، وهو ادعاء لا يقبله مفهوم التجربة ذاته، بل إن هذا المفهوم يكاد يهتز فى بعض ركائزه، من حيث كانت التجربة انفعالا بموقف محدد، انفعالا عميقا ينعكس فى بناء صياغى يوافقه تمام الموافقة.

وفى رأينا أن هذا المفهوم - وعلى هذا النحو - يعتمد مواجهة الخارج بالدرجة الأولى، هذا الخارج القائم فى: حادث يعينه، مناسبة يعينه، ذكرى خاصة أو عامة، رؤية مباشرة أو غير مباشرة، ودون هذه المواجهة لا يتحقق للشاعر مصدر إنتاج يستمد منه معالم شعريته، سواء أكان الخارج مادياً أم معنوياً، ذاتياً أم عاماً، مباشراً أم غير مباشر، المهم أن هذا الخارج له حضوره اللازم.

ولا تكتفى التجربة بهذا الحضور الخارجى، بل إنها تحتاج إلى ثلاثة مراكز إنتاجية تعمل معاً.

المركز الأول: منطقة الخارج التى أشرنا إليها، بكل مكوناتها الواقعية أو غير الواقعية.

المركز الثانى: منطقة الداخل، وهى تمثل منطقة جذب للمركز الأول، حيث يتشكل منهما معاً نوع من التفاعل النفسى والذهنى، وهو تفاعل غير متوازن، تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية التى تعيد تشكيل الخارجى ليتوافق معها.

المركز الثالث: يتمثل في ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى في بناء صياغى له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة. والملاحظ أن رصد هذه المراكز الثلاثة يشير إلى انتماء التجربة يكون - غالبا - للخارج، لأنه يحوز مركزين من المراكز الثلاثة، بينما يحوز الداخل مركزا واحدا، صحيح أن هذا المركز بالغ التأثير في تشكيل المركزين السابقين، لكن هذا لا يلقى غلبه الخارج على نحو من الانحاء.

وقريبا من هذا الوعي بالتجربة كمصدر لإنتاج الشعرية، يقول محمود درويش فى بعض رسائله إلى رفيق الإبداع سميح القاسم، إن الشعر فى احتياج دائم إلى ما هو خارج عن هويته ولذلك يصبح فى وسع ورقه مريضة تسقط من شجرة، أن تحرك الإيقاع الساكن، ويصير فى وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وتقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه، وقد راقب درويش نفسه مرارا فلاحظ أنه لا يكتب إلا تحت تأثير درجة عالية من التوتر، حيث ترتفع شحنات الحساسية إلى مستوى يقارب الانفجار ينجح إلى الداخل، والداخل ينجح نحو الخارج، وعلى سياج التقائها تنمو وردة السياج الشعرية، فيكونان مجازا ليرقص الشعر رقصته (٦).

وهذا الإدراك النظرى يمكن متابعته تطبيقاً فى قصيدة من بدايات قصائد محمود درويش (عن إنسان):

وضموا على فم السلاسل
ربطوا يديه بصخرة الموتى،
وقالوا: أنت قاتل!

أخذوا طعامه، والملابس، والبيارق
ورموه فى زنزانة الموتى،
وقالوا: أنت سارق

طردوه من كل الموانئ
أخذوا حييته الصغيرة،
ثم قالوا: أنت لا جنى؟

يا دامى العينين، والكفين!
إن الليل زائل
لا غرفة التوقيف باقية
ولا زرد السلاسل!
نيرون مات، ولم تمت روما..
بعينها تقاتل

وحبيب سنبلة تموت
ستملاً الوادئ سنابل... (٧)

يعمل هذا النص على إنتاج شعريته خلال رؤية تتسلط على واقع خارجي، وهو واقع ظل مصاحباً محمود درويش في مسيرته الحياتية والإبداعية، بوصفه أحد أفراد هذا الواقع في جملته وتفصيله، على معنى أن التجربة هنا تجمع الخصوصية والعمومية على صعيد واحد، وهذا الجمع أتاح لها أن تتابع الممارسات التدميرية التي كانت ومازالت مسلطة على الشعب الفلسطيني، وقد مثلت هذه الممارسات المثير الدائم والمباشر لمنطقة انفجار المعنى وحركته من الخارج التنفيذي بكل قبحه، إلى الداخل النفسى لميدع بعينه، هذا الداخل الذي يتوزعه كم رهيب من الإحساس بالظلم والقهر، والثورة والغضب الذي يشول إلى نوع من الأمل في الخلاص.

ومن تمام امتزاج الخارج بالداخل - يأتي الارتداد للخارج مرة أخرى في بناء صياغى يمثل بطاقة دلالية تعتمد المفارقة التصادمية، حيث يطرح النص الإنسان الفلسطيني الذي تحاصره القيود القاتلة، ثم يعامل على أنه القاتل، تزييفاً لحقيقة وجوده النضالي، ثم تتدخل المفارقة الثانية في حرمانه من حقوق الحياة، بل من حقوق البشرية من مأكّل وملبس ووطن، ثم تزييف حقيقة وجوده (من مسلوب إلى سالب) ثم تتدخل المفارقة الثالثة بوصفها ذروة المساوية، لأنها تحول صاحب الوطن إلى مجرد لاجئ.

ويتحول مسار المفارقات - داخل التجربة - إلى دخول منطقة (الموت)، وهي المنطقة الأثيرة عند درويش بوصفها أداة الخلاص الوحيدة.

وبفاعلية هذا المصدر الإنتاجي (التجربة) تنحاز الصياغة إلى اختيار دوالها التي تؤكد هذه المفارقة بثنائيتها الحادة، حيث تردد دوال (السلاسل - الصخرة - الموت)، لتصدم بثيمة لا تسليزها وهي (القتل) - في الدفقة الأولى - ثم تردد دوال (الطعام - الملابس - البيارق - الزنزانة - الموت) لتصطدم بثيمة لا تسليزها أيضاً هي (السرقه) - في الدفقة الثانية، ثم يتردد دالاً (الطرد والأخذ) ليصطدما بوصف (لاجئ) في الدفقة الثالثة.

ثم تتحول الصياغة من بنائها الإخباري الذي يرصد واقعاً قائماً - وإن كان مرفوضاً - إلى بناء إنشائي تفجره أداة النداء التي تعمل على إيقاظ الالام المعتدة واستحضارها إلى البناء التعييرى تمهيداً لبنية (السلب) التي تعمل على توقيف كل هذه المفارقة التدميرية، تيشيراً بالخلاص، ويأتي هذا السلب بدلالته أحياناً، كما في اسم الفاعل (زائل) وكما في فاعلية (الموت) التي تنفى الوجود. ويأتي بأداته أحياناً (لا - لا - لم) وهذا السلب يتسلط على الواقع الفلسطيني الحاضر ليفتح آفاق الخلاص خلال معادل إحيائي (ستملاً الوادئ سنابل).

ولا شك أن مثل هذه المتابعة التحليلية توثق انتماء النص إلى (التجربة)

بمفهومها الرومانسى الخالص.

ولعل إحساس الرومانسيين - عموماً - بهذا الحضور المزدوج للخارج فى مفهوم التجربة، قد دفعهم إلى محاولة التغلب عليه باعتماد بعض المبادئ التى تحاول تغليب الداخل على الخارج، وغياب هذه المبادئ لا يضعف من طبيعة التجربة فحسب، بل إنه يكاد يلغيها.

وأولها: دقة الملاحظة، ولا شك أن هذا المبدأ أو الشرط، يتوافق إلى حد كبير مع مدلول (التجربة) معجمياً، لأن هذا المدلول يؤكد قيامها على (الاختبار التكرارى) لكن التكرارية وحدها لا تكفى لإنتاج شعرية من نوع ما، بل لابد أن يصبحها نوع من التأمل العميق الذى له قدرة استيعاب الكلى والجزئى على صعيد واحد.

نلاحظ مثل ذلك فى قول محمود درويش (لاتتركينى):

وطنى جبينك فاسمعينى

لا تتركينى

خلف السياج

كعشبة.. برية

كيماة مهجورة

لا تتركينى

قمرًا تعيساً

كوكبا متسولا بين الفصون

لا تتركينى

حرأً يحزننى

واحبيسينى

بيد تصبب الشمس

فوق كوى سجونى

وتعودى أن تحرقينى

إن كنت لى

شفقا بأحجارى بزيتونى

بشباكى.. بطينى!

وطنى جبينك، فاسمعينى

لا تتركينى(٨)

والتجربة فى هذا النص تعتمد عمق الملاحظة التى توحد بين الكلى والجزئى، توحد بين الوطن والحبوبة، ثم يمتد التوحد ليستوعب الذات المتكلمة بوصفها مفردة تنتمى إلى كل طرف من الطرفين السابقين على حدة ، وإليهما مجتمعين.

ولا يعمق هذا التوحد إمكانية أن تطل الذات على داخلها لترصد تحولاته

حالة انفصالها عن طرفيها السابقين، حيث يأتى التحول إلى الجفاف والعقم (عشبة بوية) أحيانا، وإلى الاغتراب والضياع (يمامة مهجورة) أحيانا، وإلى التعاسة والاحتياج (قمر) تعيشاً متمسكاً أحيانا.

إن معنى هذه التحولات يعنى أن انفصالها عن موضوعها الثنائى (الوطن - المحبوبة) يمكن أن يمنحها نوعاً من الحرية الخادمة، لأنها حرية الاغتراب والضياع التى تسعى للخلاص منها بالدخول فى دائرة القيود الاختيارية التى تعيد التوحد إلى حالته الأولى: (الوطن - المعشوقة - العاشق).

ويلاحظ أن هذا التوحد بين الكلى والجزئى قد استمد عمقه من مجموع الملاحظات التى ترصد مجموعة التحولات المحتملة، ويعيد انتاجها فى تكوينات صياغية موزقة كمعادل للدلالة المستهدفة، وهذا المعادل يقوص فى الواقع الأرضى النباتى والجمادى، ويعلو إلى الواقع السماوى ليضم القمر والشمس، أى أن المعادل ثنائى بطبيعته يجمع بين الأعلى والأسفل، وبين الكبير والصغير، وبين التكوينى والتدميرى.

إن عمق الملاحظات وبقتها يعتمد الوعى الداخلى بالوجود الخارجى نتيجة لتكرارية معاشته فى حقيقته المباشرة أولاً، ثم حقيقته الرامزة ثانياً، وهو ما يؤكد خصوصية التجربة من ناحية وانتفاءها الغالب للداخل من ناحية أخرى.

ثانى هذه المبادئ: الصندق الوجدانى، وإذا كان المبدأ الأول يعود - فى مجمله - إلى الخارج، فإن المبدأ الثانى يرد إلى الداخل ارتداداً كاملاً، أى أنه يقيم توازناً مع المبدأ الأول، ولا يقصد الرومانسيون بالصندق هنا المطابقة الكلاسيكية، وإنما يقصدون الصندق مع النفس فى الانفعال بواردات الخارج، وإعادة تشكيلها وفق احتياجات الداخل.

وفى رأينا أن مقولة (الصديق الوجدانى) مقولة بلا مضمون حقيقى، وإنما هى واحدة من تهويمات الرومانسيين التى ظلت مسيطرة على كثير من توجهات النقد حتى مع بداية العداثة، بل إن أدونيس كثيراً ما كان يردد القول بأن التجربة لابد أن تنطلق من مناخ انفعالى، وليس من موقف عقلى أو فكرى واضح وجاهز^(٩).

ونحن ندرك أهمية ملاحظته عن المواقف الجاهزة ومناقضاتها الشعرية الحقبة، لكن المهم أن العناية بعملية الانفعال الموازية لصندوق الوجدان، ظلت حاضرة فى وعى الإبداع والنقد على سواء.

اللافت أن هذا الانفعال وتدخله فى إنتاج الشعرية، تمتد جذوره إلى عمق الموروث النقدي، فحازم القرطاجنى يقول: «ينجب على من أراد جودة التصرف فى المعانى، وحسن المذهب فى اجتلابها، والحدق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضاً أول، هى الباعثة على قول الشعر، وهى أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس»^(١٠).

ولا شك أن مبدأ (الصديق الوجدانى) كان وراء مقولة الرومانسيين عن

(تكوين الصورة النفسية) لما يفكر فيه الشاعر، على معنى أن التجربة تكون بمثابة إفضاء نفسى، على نحو ما نلاحظ فى قصيدة محمود درويش (إلى أمى):

أحن إلى خبز أمى

وقهوة أمى

ولسعة أمى

وتكبر فى الطفولة

يوماً على صدر يوم

وأعشق عمرى لأنى

إذا مت:

أخجل من دمع أمى (١١)

إن هذه الدفقة تمثل عملية إفضاء لمجموعة من التفاعلات الداخلية التى تستمد طاققتها من الحضور الخارجى (للأم)، وبين الداخل والخارج تأتى مجموعة تصادمات بين حضور الأم الأولى، وهو حضور مستمر، وحضور الذات التالى، وهو حضور متوقف، أو محتمل التوقف، وبين الحضورين ينشطر الزمن، فمع الذات ينشطر إلى زمن الطفولة، زمن الاحتياج المادى والمعنوى، وزمن النضج، زمن الاحتياج المعنوى، ثم ينشطر مرة أخرى، إلى زمن الوجود الحياتى الفعلى، وزمن الغياب التقديرى بالموت، وهو ما يؤدى إلى انشطار زمن الأم - أيضاً - إلى زمن الحياة، وزمن الموت التقديرى للذات.

وطبيعة الإفضاء قد انعكست على الأبنية الصياغية، حيث اتكأت الدفقة على بنية التكرار التى تسلطت على الدال المركزى (الأم) فرددته أربع مرات فى مساحة محدودة، وهو ترديد يعمل على مستويين على صعيد واحد، مستوى التقرير الذى يؤكد حضور الأم وفاعليتها فى وجود الذات نفسها، ثم مستوى التأسيس الذى يجعل هذا الحضور متعدد الأثر فى حياة الذات أو فى غيابها عن الحياة.

وبرغم أن دال (الأم) يأخذ فى ترده وظيفة ثابتة هى (المضاف إليه)، فإنه يكاد يتخلص من هذه الوظيفة سياقياً ليأخذ وظيفة (الفاعلية)، فاعلية إنتاج مادة التكوين (الخبز) ومادة التكوين النفسى (القهوة)، وماذا التكوين الروحى والعاطفى (اللمس)، ثم مادة الملازمة لرد الفعل عموماً (الدمع)، ومجموعة هذه النواتج تسعى إليها الذات، ما عدا الناتج الأخير، فهو ناتج مرفوض، وليس الرفض خوفاً من تحقيقه فى ذاته، وإنما لما يترتب عليه من ألم وحزن لمصدر الراحة الأبدية (الأم)، ولذا جاء فعل (الحنين) مسلطاً على (الخبز - القهوة - اللمس)، بينما ارتبط حضور الدمع بفعل (الخجل)، وهو فعل لن يمنع الدمع، وإنما يسمح بالتحقق فى إطار محاذير يعينها تنعكس على الأم.

إن الدفقة على هذا النحو تكاد تكون (صورة) تعكس عمقا نفسياً يمتلئ بالحنان والحب والخوف على صعيد واحد، مع ملاحظة التطابق الكامل بين الداخل

والخارج.

ثالث المبادئ التي وضعها الرومانسيون لاكتمال التجربة: توجهها إلى الجانب المثالي لا العملي، ولا شك أن هذا المبدأ يقود التجربة إلى منطقة التجريد التي ترتفع إلى عالم المثال، حتى ولو كانت مسلطة على واقع مادي، وفي رأينا أن هذا التوجه يجعل من التجربة نوعاً من الفيوبية التي تسمح للداخل بالتدفق دون ضوابط وإعيرة، كما يحول (دقة الملاحظة) إلى طاقة تخيلية غير منضبطة.

ويستكمل الرومانسيون حقيقة التجربة بالانكفاء على ثلاثة أركان: الفكر - العاطفة - الخيال. ومن الواضح أن هذا الانكفاء لا يتوافق مع مفهوم التجربة على النحو الذي حددوه، حيث لاحظنا اعتماد هذا المفهوم على الخارج بالدرجة الأولى، بينما هذه الأركان الثلاثة تنتمي للداخل انتماء مطلقاً، ولا قدرة لها على الخروج التنفيدي إلا بالعودة للخارج وملاحظته، ثم التأمل فيه، وحتى مع هذه العودة، فإن هذه الثلاثية تعمل تلقائياً على تمزيق النص وبعثرة محتوياته، فلو حاولنا استقبال قطاع من قصيدة محمود درويش (أجمل حب) يقول فيها:

كما ينبت العشب بين مفاصل صخرة

وجدنا غريبين يوماً

وكانت سماء الربيع تؤلف نجماً.. ونجماً

وكنت أؤلف فقرة حب..

لعينيك .. غنيتي!

أتعلم عيناك أنني انتظرت طويلاً

كما انتظر الصيف طائر

ونمت .. كنوم المهاجر

فحين تنام ، لتصحو عين .. طويلاً

وتبكي على أختها

حبيبان نحن، إلى أن ينام القمر

ونعلم أن العناق، وأن القبل

طعام ليالي الغزل(١٢)

لو حاولنا الاستقبال في إطار مفهوم التجربة كما عرضناه، لاستحال النص إلى شتات مبعثرة، يبدأ بتناول الفكرة التي تعتمد في تكوينها على اختيار مجموعة من المعادلات الموضوعية للعلاقة تجمع طرفين متباعدين ومتقاربين على سعيد واحد، وهذه العلاقة الضدية تعتمد عدة خطوط دلالية أفقية ورأسية:

فهناك خط العشب الثابت بين مفاصل صخرة، ويوازيه خط الحب الذي يجمع بين غريبين وخط السماء التي توحد بين نجمين ويوازيه خط الذات التي تبعد (فقرة حب)، ثم خط الطائر الذي ينتظر فصل الصيف ليبدأ رحلته الحياتية، ويوازيه خط الذات التي تعيش زمن الانتظار، لأن تحل في زمن الهجرة، زمن

الانشطار والتمزق، ثم تنتهى الخطوط بخط اللقاء الجسدى والمعنوى بين الذات العاشقة والموضوع المعشوق.

فإذا تركنا الفكرة إلى العاطفة لاحظنا أن الدفقة مشحونة بكم هائل من المشاعر المتقابلة التى تجمع بين الشوق والخوف، السعادة والألم، التوحد والتمزق.

فإذا تابعنا انعكاس العاطفة على الصياغة لاحظنا وقوع الاختيارات على مفردات من حقل الشوق واللهفة والتوحد: (وجدنا - تؤلف - أولف - حب - غنيتها - عيناك - حبيبان - العناق - القبل - الغزل).

كما لاحظنا وقوعها على مفردات من حقل الخوف والتمزق: (مفاصل - غريبين - انتظار - المهاجر - تبكى).

وانتقلنا إلى الركيزة الثالثة (الخيال) يقتضى متابعة الدفقة فى نحرافاتنا المجازية وغير المجازية، وذلك أمر يطول، ولذا نكتفى برصد الصور الرئيسية التى صنعتها القدرة التخيلية، وأهم هذه الصور، الأبنية التشبيهية المعكوسة التى تدفع بالمشبه به ليتصدر البنية كما فى تشبيه (الغريبين) (بالعشب بين مفاصل صخرة)، وتشبيه (تأليف فقرة الحب) (بتأليف السماء بين نجمين)، وهذا التشبيه يتحول إلى بناء استعارى عندما تتوجه (فقرة الحب) فى شكل أغنية إلى (عيني المحبوبة).

وتستمر الأبنية منتجة متكآت للخيال فى مجموع الدفقة على نحو منفصل تماما عما سبقه من أفكار ومشاعر.

إن متابعة الدفقة على هذا النحو الثلاثى يكاد يحولها إلى كاشن مزق بعيد تماما عن شعرية درويش التى تتعامل مع اللفظ ككل واحد، وتتحرك فى أبنيتها طولا وعرضا وعمقا، وتعلو بها إلى أفاق التجريد، وتنزل بها إلى مساحات التجسيد، وتشكل من كل ذلك شعرية من طراز خاص.

إن مثل هذه المواجهة مع الدفقة يقتل شعريتها التى تتفجر من كل دال، ومن كل تركيب، ثم تتفجر منها على مستوى البناء الكلى، ويطول بنا الأمر لو رحنا نطرح تحليلا يكافئ شعريتها.

ولهذا كله لم يعد مفهوم التجربة الذى شاع استخدام فى بداية الخمسينيات قادراً على مواجهة نص العدائى عموماً، ونص درويش على وجه الخصوص، لأن هذا النص دخل مناطق تحويلية تنفر تماماً من هذا الخليط الذى يتصادم أحياناً، ويتوافق أحياناً أخرى، وإن كان ذلك لا ينفى أن بداية درويش الشعرية كانت رومانسية يمكن أن تتقبل مفهوم التجربة فى شئ من الطرز.

وإذا كانت التجربة غير قادرة على مواجهة شعرية درويش بعد اكتمال نضجه، بل تتجاوز مرحلة النضج ذاتها، فإن ذلك يعنى - من ناحية أخرى - أن شعرية لم تعد قادرة على التعامل مع هذه التجربة كمصدر إنتاج، لقصورها

الشديد عن بلوغ مناطق الوعي والإدراك، وإذا بلغت، فإنها تحولها إلى كم من الانطبائية المفرطة، ومن ثم فإننا نطرح بعض البدائل التي تصلح - من وجهة نظرنا - للتعامل مع شعرية الحداثة عموماً، وشعرية محمود درويش خصوصاً في منجزاته الإبداعية المتأخرة.

(٣)

البديل الأول الذي تقدمه، مصطلح (الموقف)، ونقول إنه مصطلح، لأنه كذلك عند العرفانيين، حتى إن النفرى اختار لتجلياته الصوفية مؤشراً إعلامياً بالغ الدلالية هو: (المواقف)، لأنه أدرك حقيقة الوجود في كونه (موقفاً)، يقول في (موقف وراء المواقف): «أوقفنى وراء المواقف وقال لى: الكون موقف. وقال لى: كل جزئية من الكون موقف» (١٣) فإذا ذهبنا نستحضر المردود الوضعى للمصطلح، فإننا سوف نواجه بمعطيات دلالية تؤكد صلاحيته للتعامل مع شعرية الحداثة، وفي مقدمتها شعرية محمود درويش، ذلك أن دال (الموقف) يستدعى (الوسط) أو (المنتصف)، والوسطية كموقع مكاني تسمح برؤية تكاملية تتمكن من إدراك (وجهى العمل) فى آن واحد، أو بمعنى آخر، فإن رؤية أحد الوجهين لا تمنع من رؤية الوجه الآخر كما هو المؤلف فى الرؤية التى تفقد الوسطية وتنحاز إلى أحد الجانبين، فالرؤية الوسطية رؤية شمولية للواقع بكل خفاياه أو نتوءاته.

وتزاد فاعلية المصطلح الإنتاجية إذا لاحظنا أن ابن منظور يقول عنه: إنه «مكان الوقوف حيث كان - أى الوقوف - لحيث كنت»، وهو ما يجعل هذه الرؤية تنفيذية وتقديرية على صعيد واحد، كما يتيح للمواقف إمكانية الرؤية دون نظر إلى منطقة يعينها لأن كان صالح للوقوف مادام محافظاً على الوسطية المادية أو المعنوية.

ومن ناحية أخرى: فإن المردود الوضعى يؤكد حيادية المصطلح بين الداخل والخارج، أى رؤية الخارج ساعة رؤية الداخل، ورؤية الداخل لحظة رؤية الخارج على صعيد الوعي الشعري، فضلاً عن شمولية الإدراك.

ويكتسب المصطلح شرعية إضافية عندما يضم حقله الدلالي معنى (المعانية) التى تحتوى فى أصل مادتها اللغوية على (المعانة)، يقول الكتاب الكريم «ولو ترى إذ وقفوا على النار» (الأنعام ٢٧) (أى عاينوها لإدراك حقيقتها المؤلفة) (١٤) إن مردود المصطلح بكل عمقه يختصر الثلاثية التى لاحظناها فى مصطلح التجربة، إلى ثنائية تجمع الداخل والخارج دون انفصال.

يقول محمود درويش فى المزمور التاسع من مزاميره فى ديوان (أحبك أو لا أحبك)

أيتها الوردة الواثقة خارج الزمن والحواس
يا قبلة فى مناديل الرياح..

فاجئني بحلم واحد
يرتد عنك جنوني!
لقد ابتعدت عنك
لاقترب منك
فوجدت الزمن
واقتربت منك
لأبتعد عنك
فوجدت الحواس
بين الابتعاد والاقتراب
حجر في حجم الحلم
لا يقترب
ولا يبتعد
وأنت بلادي
وأنا لست حجرا
ولهذا لا أأذى السماء
ولا أأذى الأرض
وأبقى غريبا.. (١٥)

إن إنتاج المعنى في هذا المزمور يحتاج إلى دخول منطقة (الموقف) بكل تجلياتها التي يلحتم فيها الداخل بالخارج تلاهما يكاد يوحد بينهما، وقد حدد هذا التوحد التقديرى دائرة (الوقوف) تحديدا محايدا تعين فيه الذات الخارج والداخل في لحظة إدراكية مبهرة، حيث أمكنها معاينة الوجود (في غير الوجود) (خارج الزمن وخارج الحواس)، وهذا الإمكان قد وظف أبنية لغوية تعتمد التقابل التداخلي بين (الاقتراب والابتعاد)، والوقوف في هذه (البنية) هو الذى أكد المعاينة الإدراكية خارج الوجود أولا ثم داخل الوجود ثانياً.

ووصول الشعرية إلى هذا الإدراك (المزدوج الموحد) أتاح لها أن تحدد المرئى في مستوياته المتعددة، من حيث هو رمز إحيائى (الوردة)، ومن حيث صورته المباشرة (بلادى)، دون أن تفقد الشعرية في هذا الوصول منطقتها الحيادية التي تيدت أولاً بين (القرب والقرب) على المستوى التجريدى، ثم تحولت تجسيدا إلى بينية وسط (السماء والأرض)، وبين التجريد والتجسيد تأتي متابغة تحولات المنظور إليه الذى ظل لصيقا بالداخل.

إن إنتاجية الموقف تكاد تستمد حيويتها من الإشارات العرفانية التي لا تعرف فارقا بين (البعد والقرب) أو بين (السماء والأرض)، يتجلى ذلك في مثل قول الحلاج:

فما لى بعد مالى بعدك بعد .. تيقنت أن القرب والبعد واحد (١٦)
ورغم ما نلاحظه من تلاحم بين الداخل والخارج، فإن الخارج لم يفقد استقلاله

تماما ليزوب في الداخل كما هو الأمر في التجوية الرومانسية، ومن هنا ظلت (الوردة) فاعلة في إنتاج رمزها الممتد بكل تحولاته إلى (قبلة) ثم مناديل (الرياح) ثم (بلادي). وفي الوقت ذاته تحتفظ الذات الواقفة بحقوقها الاستقلالية التي بدأت إيجابية ثم انتهت إلى سلب خالص بالاكاء على أدوات النفي (لا - لا - لا - ليس) لينتهي هذ السلب إلى سلب وجودي بالوقوع في دائرة (الاغتراب). ومن الواضح أن هذا الموقف قد استحال إلى نوع من المعاناة التي آلت إلى معاناة خالصة، معاناة الحرمان من الوطن بكل انجراحاته، ومعاناة الاغتراب الداخلي والخارجي المترتب على هذا الحرمان.

إن الوسطية المتعددة الأوجه والجهات في النص السابق، قد استحالَت إلى ثنائية خالصة في (حالات وقواصل):

خارج الطقس،
أو داخل الغابة الواسعة
وطنى
هل تحس العصفير أنى
لها

وطن.. أو سفر؟

إننى أنتظر.. (١٧)

ثنائية الموقف هنا تتجلى في إدراك (الوطن) بين المطلق والمحدود، كما تتجلى في ثنائية (الاستقرار والرحيل)، وهو يعطى (الوطن) بعدا داخليا وخارجيا معا، يبرز هذا الداخل - صياغيا - فى حضور الذات المتكلمة متلاحمة مع الوطن (وطنى) ثم (أنى) ثم (إننى)، ثم مضجرة فى الفعل (انتظر). ثم يتسلط هذا العمق الداخلى على الخارج المجسد فى الفضاء المطلق (الطقس)، والفضاء المحدود (الغابة)، كما يتسلط على الكائن الصغير (العصفير) بإسقاطها الصوفى كرمز للفكر المطلق من ناحية، ورمز لعالم الأتوثة من ناحية أخرى، ثم يتسلط أخيرا على ثنائية (الوطن - السفر)، وهو تسلط يكاد يلغى فاعلية حرف العطف (أو)، ليصير الوطن سفرا ورحيلا أبديا، تعبيرا عن موقف الاغتراب الكلى.

وما كان من الممكن للشعرية أن تحقق كل هذه النواتج إلا بوعى إبداعى يسمح بالحركة الجدلية بين الخارج والداخل، وهى حركة لا تعرف التوقف، ومن ثم انتهت الدفقة بصيغة تأجيلية تضع هذه النواتج فى دائرة الانتظار: (إننى أنتظر).

وتصل المعاناة الموقفية إلى قمة تجلياتها فى (مديح الظل العالى) عندما

يقول درويش:

فى كل مئذنة

حار ومغتصب

يدعو لأندلس

إن حوصرت حلب
 وأنا التوازن بين من جاءوا ومن ذهبوا
 وأنا التوازن بين من سلبوا ومن سلبوا
 وأنا التوازن بين من صعدوا ومن هربوا
 وأنا التوازن بين ما يجب:
 يجب الذهاب إلى اليسار
 يجب التوغل في اليمين
 يجب التمترس في الوسط
 يجب الدفاع عن الغلط
 يجب التشكك باليسار
 يجب الخروج من اليقين
 يجب الذي يجب
 يجب انهيار الأنظمة
 يجب انتظار الحكمة
 وأنا أحبك، سوف أحتاج الحقيقة عندما أحتاج تصليح
 الخرائط والخطط
 أحتاج ما يجب
 يجب الذي يجب
 أدعو لأندلس

إن حوصرت حلب (١٨)

إن المعايينة في هذه الدفقة تتفجر من ثنائية ممتدة، تبدأ إنتاجيتها، من ازدواجية مأساوية بين الزمان والمكان (الأندلس - حلب) وتتناهى الثنائية لتضم في تناميها مجموعة التقابلات الضدية التي تكثف دراميتها وصولاً إلى استعادة منطقة البداية في النهاية (أندلس - حلب) وهي استعادة تؤكد تطابق المتقابلات التي تضمها.

وهذه التقابلات تسمح للذات المتكلمة بأن تحتل منطقة (البينية) فيها، منطقة (التوازن) التي تعطيها طاقة الرؤية (المزدوجة الموحدة)، أي رؤية (وجهي العلة) معاً، وجهي (الجيّ والذهاب) و(السالب والمسلوب) و(الصمود والهرب).

إن احتلال الذات لمنطقة الموقف المحايدة أتاح لها معايينة التباس الواقع واختلاط معاله، واضطراب حركته بين (اليسار واليمين)، وهو اضطراب أكد احتياجها إلى منطقة (الوسط) صراحة لتتمكن من استكمال رؤيتها للواقع بكل قبحة ودماسته عندما فرض عليها ضرورة (الدفاع عن الغلط)، حيث يضيع اليقين كله، لأن هذا الواقع قد فقد صلاحية وجوده وشرعيته الآتية، بل شرعيته الآتية، فلا جدوى من (انتظار الحكمة) لأن الحكم قد صدر سلفاً.

ومع يقين التدمير يتسرب يقين وحيد، يقين (الحب) المؤجل انتظاراً لتعديل المسار، وهو تعديل محكوم عليه سلفاً بالعودة إلى الحصار الثنائي المتساوي زماناً ومكاناً بين (أندلس وحلب).

الهوامش

- ١ - نقد الشعر - قدامه بن جعفر - تحقيق مصطفى كمال - الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٧٩، ١٣٦.
- ٢ - أنظر: أساليب الشعرية المعاصرة - د. صلاح فضل - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦: ٣٠٥.
- ٣ - ديوان محاولة رقم ٧ - ضمن ديوان محمود درويش - دار العودة - بيروت سنة ١٩٨٧: ٤٦١.
- ٤ - المواقف والمخاطبات - النفرى - تحقيق آرثر أربرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥: ١٥٢.
- ٥ - السابق: ١٢٢.
- ٦ - أنظر أساليب الشعرية المعاصرة: ٢١٥، ٢١٦.
- ٧ - أوراق الزيتون - ضمن ديوان محمود درويش: ١٢، ١٣.
- ٨ - ديوان آخر الليل - ضمن ديوان محمود درويش: ٢٢٦، ٢٢٧.
- ٩ - أنظر: زمن الشعر - أدونيس - دار العودة - بيروت ط ٢ سنة ١٩٧٨: ٢٧٨.
- ١٠ - منهاج البلاغة - حازم القرطاجنى - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار المغرب الإسلامى سنة ١٩٨٦: ١١.
- ١١ - عاشق من فلسطين - ضمن ديوان محمود درويش: ٩٨.
- ١٢ - أوراق الزيتون: ٦١، ٦٢.
- ١٣ - المواقف والمخاطبات: ١٢٦.
- ١٤ - لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف بمصر - مادة: وقف.
- ١٥ - ديوان محمود درويش: ٢٨٣.
- ١٦ - الطواسين - الحلاج - مكتبة الكليات الأزهرية: ٢٠.
- ١٧ - ديوان أعراس - ضمن ديوان محمود درويش: ٦٤٥.
- ١٨ - مديح الظل العالى - ضمن ديوان محمود درويش - المجلد الثانى - دار العودة سنة ١٩٩٤: ٣٣ - ٣٥.

رحلة صعبة، رحلة عربية

سلمان صالح

لماذا سيرة ذاتية؟

السيرة الذاتية هي فن قائم بذاته في الآداب العالمية له رواج عظيم في معارض الكتب التي تقام بين الحين والآخر. السيرة الذاتية تسرد لنا الأحداث السالفة من وجهة نظر كاتبها، وهي وإن كانت تشير إلى أحداث من الماضي غير المنظور، ليست وثيقة تاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة. إنما هي بمضمونها وطبيعتها وصف تلك الأحداث الصغيرة والكبيرة بذاتية مفرطة. يمكننا تصنيف السيرة الذاتية ووضعها ضمن إطارين كبيرين تدخلهما بعض التفرعات.

أ. هناك سيرة ذاتية لأشخاص كانوا في مركز الأحداث التاريخية، وبطبيعة موقعهم فقد صنعوا - موضوعياً - التاريخ. تأتي سيرة هؤلاء لتنتشر على الأحداث بعض الأضواء التي تمكننا من فهم تلك الأحداث التاريخية المشار، من زاوية أخرى غير تلك التي قام المؤرخون بتدوينها يوماً بيوم أو سنة بسنة. كما تفتح لنا شبابيك جديدة، نستكشف من خلالها خبايا كانت دقيقة وبعيدة عن أعين الناظرين. وما من شك، في أن تلك الأحداث البسيطة - والتي تبدو للوهلة الأولى غير ذات بال - تشكل مجموعة إلى بعض الحقائق والوقائع الشخصية، مفتاحاً آخر لفهم الشخصية التاريخية عبر العصور.

ب. وهناك السيرة الذاتية للفنان. ووظيفة هذه السيرة تتركز في الكشف عن الذات الفاعلة في الفنان، بجميع جوانبها الشخصية، ما تصويه من مشاعر

وهوم وما تحمله من شحنات إنسانية كان لها أكبر الأثر علي نتائج هذا الفنان أو ذاك. وهي، لذلك، من وجهة نظرنا نحن، مستهلكي الفن، ذات أهمية قصوى. إن الإحساس بالفرح والترح، اللذين هما الإنسان، لا يمكن نقلهما من ذات لأخرى مهما تعددت وسائل النقل المكتوبة، المنظورة والمسموعة. فالموسيقى الذي يعزف علي آتته، لا تصلنا منه إلا تلك الذبذبات الصوتية التي تستحوذنا وتثير فينا الأحاسيس المتضادة. بينما لا يمكننا بحال من الأحوال الوصول إلي جوهر تلك التجربة النفسية الذاتية التي حملته علي إخراج تلك الذبذبات إلي مسامعنا. والشاعر فنان. أدواته الحروف والكلمات. ومن هنا، فإمكانية الاتصال بيننا وبينه صعبة ملتوية وشائكة، فليس يجمعنا به إلا تلك الكلمات التي وضعها هو في قالب مكبوس أشد الكبس. ما هي إلا حروف لا تتجاوز الثلاثين اختزلت تجارب الإنسانية علي مر العصور، وكان في وسعها ولا يزال. التمييز بين هذا الأديب، الفنان، أو ذاك. وبذلك تجمي السيرة الذاتية مكملة لتجربة الفنان، تمهد له طريقاً أوسع للتعبير عن مكنونات ذاته، وتفتح له أبواباً كثيرة للولوج في تجربته الذاتية واكتشاف ما لم يكن بوسعنا أن نستكشفه، بدونها، أو أن نستشفه بأي حال من ذواتنا نحن.

أما مذكرات فدوي طوقان فهي من صنف هذه السيرة الذاتية للفنانين، كما تحوي في ثناياها نتفا وشذرات من الوقائع التي تعود للصنف الأول.

لماذا يفتقر أدبنا للسيرة الذاتية؟

قبل أن نتطرق إلي هذه المذكرات، لابد لنا أن نشير إلي العوامل التي جعلت أدبنا العربي يفتقر إلي هذه السيرة الذاتية. لعل مرد هذا الافتقار إلي عاملين اثنين يرتبطان بالانحدار الذي وجدت نفسها فيه الأمة العربية عبر قرون طويلة من الزمن. العامل الأول هو عامل ذاتي يتبع من انعدام الشجاعة الأدبية لدى الأشخاص الذين من المفروض أن تكون سيرهم ذات تأثير علي المجريات السياسية والثقافية. فهؤلاء لا يريدون أن يسموا صفاتهم وسماتهم «السويرةمانية» بأي شائبة. البطل الكلاسي معصوم عن الآفات البشرية وهؤلاء هم أبطال من وجهة نظرهم الشخصية علي الأقل. أما الكشف عن الجوانب الإنسانية المتمثلة بأبسط مشاعر الضعف الإنساني فهو أمر لا تقبله عقول هؤلاء. كما يمكن عزو ذلك إلي العامل الثاني والأهم، وهو طبيعة أنظمة الحكم العربية. فإذا توخى الإنسان العربي كتابة الحقيقة يجد نفسه، في أحسن الأحوال، ممرضاً للنفي والتشريد، أو ربما أبعد من ذلك. وكلمة الحق في هذا الشرق أصبحت نوعاً من الكماليات التي لا يسمح لنفسه بها إلا من كان وضعه دمه علي كفه.

هذه المذكرات

في هذه المذكرات يقف القارئ علي بعض التلال البارزة من إقليم حياة الشاعرة ذي الشعاب المتعددة، كما يمكن مراقبتها من عدة زوايا. من هي فدوي طوقان وما هي حكايتها؟ وهي تجيب علي هذه التساؤلات منذ البداية:

«وقصتي هنا قصة كفاح البذرة مع الأرض الصخرية الصلبة، إنها قصة الكفاح مع العطش. والصخر». أما عطش فدوي طوقان هذا فليس عطشاً عادياً، فهي لم تكن مرة في عوز لأمر من عرض الدنيا، إنما عطشها هذا هو عطش للمعرفة وللحرية اللتين افتقدتهما الفتاة - المرأة - العربية ففي تلك الأوقات، وما زالت تفتقدهما حتي يومنا-هذا. والحق يقال، فإنه ليس قصراً على المرأة وحدها. في أكثر من مكان تعبر فدوي عن حسدها مساعدات البيت الخادومات علي حريتهن في الخروج للعمل الأمر الذي لم تحظ به هي.

هذا هو الجو الذي أحاط بها عبر مسيرة حياتها. وهي التي ولدت لعائلة برجوازية وطنية كما يحلو للبعض التسمية، عائلة قريبة من الأحداث المركزية في حياة شعبها، تشعر بالفجوة التي تفصلها عن الرجل الذي يقرر مصير الأجيال. أما مصيرها، مصير نصف الأمة فقد تقرر ضمن جدران البيت المطبقة والخائفة. غير أن هذه العزلة التي تدفع بفدوي مرات إلي ملاطفة أفكار الأقدام علي وضع حد حاد لها، تتحول إلي ينبوع دافق بالتجارب التي تنصب في كلمات أشعارها الرقيقة، تدماها طوال هذه السنين بينما كانت وحدها مع الأيام. ومن خلال مذكراتها نتعرف علي من جاورها وجاورها في مراحل أفراحها ومحاور اتراحها. تكشف لنا المذكرات من بين شخصوها عن شخص فريد كان له الفضل الأكبر في منح الكاتبة غذاء روحيا طالما طمحت في الوصول إليه. إنه أخوها إبراهيم، وفدوي حينما تذكره تنسال كلماتها عذبة بين الصفحات : «كان تعامله معي يعطيني انطباعاً أنه معني بإسعادى وبإشاعة الفرح في قلبي. لاسيما حين كان يصطحبني في مشاويره إلي الجانب الغربي من سفوح جبل عيبال . كان يأخذ مجلسه علي واحدة من صخور الجبل الكلسية ويسمع لي بالانطلاق، بينما ينصرف هو إلي التأمل. أما أنا فكنت أمضي إلي الشعاب القريبة أقتز كالعزى من صخرة إلي صخرة.. كان فرحي بسبب المغامرات الصغيرة يتميز بخلوه من عقاب الأهل.. أما مع إبراهيم فقد كنت أشعر بالتححرر من كل تلك المنقصات..» وإبراهيم: «كان بالنسبة لنا ينبوع حب وحنان..» هذا هو إبراهيم مثلاً تعرضه لنا فدوي، ولا غرابة في ذلك فقد جعل حاضرها «مرجا أخضر وحقلا من حقول القمح الواعدة».

وحقول فدوي الواعدة هي حقول الشعر التي تعرج إليها منذ صغورها: «منذ صغرى أعلن عن نفسه ميلى الفطرى للشعر». أما إبراهيم الشاعر الذي يلمح هذا الميل، يقوم برعاية هذه الشتلة الطرية، فيقدم لها الشعر العربي القديم ينبوعاً تنهل منه، كما يفتح لها الطريق للتعرف علي كنوز الأدب الكامنة في أمهات



كتب التراث.

فدوي المريدة تحاول تقليد شيخها إبراهيم كطبيعة العلاقة بين التلميذ ومعلمه: «في هذه الفترة ما بين ١٩٣٢ وأوائل ١٩٣٧ كنت أحياناً أحاول تقليد إبراهيم في كتابة الشعر الوطني وتقمص تجربته الشعرية.. ولم تكن تلك القصائد نابعة من وعي أو وجدان سياسي حقيقي ولكنها كانت تظهر شطارتي في التظم وفي تقليد البحتري وأبى تمام وسواهما». لقد أكتبت فدوى طوقان التحولات التي بدأت تظهر في هيكل القصيدة العربية، بعد الجمود الذي انتابها قروناً طويلة وكبّلها في كليشيهات متحجرة. وتعابير ومصطلحات حاضرة فرضت نفسها علي نفسية الشاعر العربي علي مر الأجيال، فحددت حدود تعابيرها حتي لم يستطع منها انفلاتاً. وبعد أن طلعت علينا نازك الملائكة في أواخر الأربعينيات بالقصيدة الحديثة، أخذ الشعراء تدريجياً يقتنعون بهذه النقلة النوعية حتي فرضت نفسها علي الشعر العربي الحديث. وما من ناكِر الآن لهذه النقلة دورها الريادي في تخطي الحواجز التي اعترضت طريق الشعر العربي، وفي فتح آفاق ومستويات شعرية، ونبضات جديدة لم يكن الشعر النيوكلاسي، بطبيعته المتشددة بقادر علي اللوح فيها واستكشافها. لقد عاشت فدوى طوقان هذه المرحلة الانتقالية واقتنعت هي الأخرى بقصيدة التفعيلة: «اقتنعت بقصيدة التفعيلة، تخلّيت عن البيت المستطيل ذي الشكل التقليدي والإيقاع الرتيب ورحت أمارس كتابة القصيدة الجديدة». ومن هنا يمكننا أن نطلق عليها وعلي بقية الشعراء الذين انتقلوا إلي الشعر الجديد لقب «مخضرمي القصيدتين». غير أن فدوى طوقان لم تذهب حتي النهاية مع هذا التحول، فهي لم تتخل عن الوزن والقافية. وما هي الآن بحسبها المهدف تشعر بالجمود الذي أصاب الشعر العربي الحديث، علي الرغم من أنه لم تمر بعد علي هذه التجربة عقود أربعة. إن الجمود الذي تخشاه فدوى نابع عن تجرد هذا الشعر من الذاتية: «هل من الممكن أن يتجرد الإنسان الشاعر من ذاتيته إلي هذا الحد المطلوب منه في هذا العصر، ثم لماذا يساق الشعراء جميعاً بهذه العصا الواحدة، عصا السياسة فقط؟ إن جوانب الحياة كثيرة وجوهها متعددة والنزعة الذاتية هي أحد هذه الوجوه وهذه الجوانب فلماذا تلقي من الشعر؟ ما دام الشعر انعكاس الحياة بأوضاعها المختلفة؟». إن ما تذكره فدوى عن تجرد الشعر من الذاتية لعله حاضر خاصة عندنا نحن في هذه البلاد. إن هذا التجرد يفقد الشعر أحد مقوماته. وما هي فدوى طوقان، حينما تكتب عن ذاتها هي ومن ذاتها هي وما يجيش بها من مشاعر متضادة يجيء كلامها سلساً عذبةً مشحوناً بحرارة تغمر القارئ بالانفعال. تلك هي ذاتها بحزنها وأثرها وطموحاتها، أما حين تتكلم من ذات آخر يجيء كلامها تقريرياً خالياً من الشحنة الشعرية، وذات فدوى طوقان هي ذات شاعرة قبل كل شيء، ذات لا تخلو من قسمات صوفية.

يخرج الحي من الميت.. ويولج النهار فى الليل

صلاح عيسى

مع أن جيلنا، كان قد تعلم الثورة والتعمر من «لطفى الخولى» ومن جيله، ومن زمنه، فقد كنا ننظر إليه، وإلى جيله وزمنه، بغضب لأنهم - فيما كنا نعتقد - كفوا عن أن يكونوا ثواراً، وتخلوا عن قضايا الأمة والوطن والشعب، واستناموا إلى المقاعد الوثيرة التى منحتها لهم السلطة فى أحد الجوانب القصية من صالة المسرح.. وكما يفعل الأبناء مع الآباء عادة، اتخذنا منهم شواخص أولى - وأحياناً وحيدة - لسخطنا، وكان فواراً بمقدار حبنا لهم، وعنيفاً بمقدار خديعتنا فيهم..

فيما بعد أيقنت أن تلك بعض سنن الله فى خلقه وفى كونه يولج النهار فى الليل.. ويولج الليل فى النهار.. ويخرج الحي من الميت.. ويخرج الميت من الحي.. وحين التقيته أول مرة، فى منتصف الستينيات أدهشنى ليس فقط لأنه استقبلنى بحفاوة ومودة، ودعانى للكتابة على صفحات «الطليلة» - التى كان يرأس تحريرها - ولكن، كذلك، لأنه تعامل مع ما كان يُعرفه من سخط جيلى عليه، وعلى جيله وزمنه، باعتباره أمراً طبيعياً، وبعض سنن الله فى خلقه وفى كونه!

بعد ذلك التاريخ بأكثر من عام، وفى أكتوبر ١٩٦٦، كنت معلقاً إلى مشجب حديدى بإحدى زنازين معتقل القلعة فأدهشنى النقيب «عاصم الوكيل» أكثر.. ليس لأنه كان يستحثنى على الكلام لارتباطه بموعد مع «مرة زى القشطة»، لكن لأنه غير مجرى الحديث فجأة لينهال على بعضا فى يده، وهو يقول بتشف شديد: تعرف مين كان واقف وقفتك دى أمبارح يا ابن القحبة.. شيخ المنسر بتاعكم «لطفى الخولى»!

وغادر «لطفى الخولى» ومفردات من جيله، المعتقل بعد أسبوع وغادرت

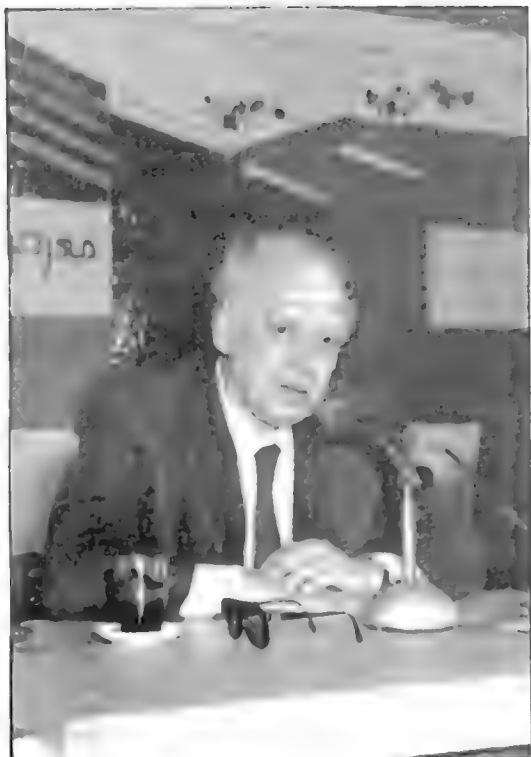
ومفردات من جيلي بعد ستة شهور، وحين رويت له الحكاية لم يتوقف أمامها، لكنه توقف أمام خبر فصلى من العمل، ودعاني لاستئناف الكتابة في «الطليلة» إلى أن نجد حلاً.. وحين قالوا له إنني ممنوع من الكتابة قال لي ضاحكاً: أنت عاوز المجد أم الفلوس؟ قلت مهموماً: المهم دلوقتي الفلوس وتحمل بشجاعة مخاطرة نشر ما أكتب، بلا توقف، إلى أن يحلها الحلال.. وكنت لا أزال أنظر إليه وإلى جيله وإلى زمنه بغضب، وكان لا يزال، يعتقد أن ذلك أمر طبيعي.

وبعد عام، وعلى الرغم من وساطات «لطفى الخولي» وآخرين من الجيل الذي كنا لانزال ننظر إليه بسخط لم أعد إلى عملي، بل عدت إلى معتقل القلعة مرة أخرى في أعقاب مظاهرات الطلبة التي جرت احتجاجاً على الهزيمة في فبراير ١٩٦٨، ومضت أسابيع صدر خلالها بيان ٢٠ مارس ١٩٦٨، الذي أعلن فيه «عبد الناصر» برنامجاً ديمقراطياً لإزالة آثار العدوان، بتلافى أخطاء الماضي التي أدت إلى هزيمة ١٩٦٧.

وكان «عاصم الوكيل» نفسه هو مصدر أول انطباع أكونه عن موقف بعض الجالسين على خشبة المسرح من هذا التطور الديمقراطي في مسيرة ثورة يوليو، وقد عبر عن ضيقه الشديد لأن «الطليلة» أصدرت ملحقاً أسبوعياً باسم «البيان» يدعو لتشكيل لجان شعبية باسم «لجان ٢٠ مارس» تعمل على تطبيقه وتراقب تنفيذه، حتى لا يظل - كغيره من موثيق الثورة - مجرد حبر على ورق، ولكي تكون الأساس الجديد للبناء التنظيمي الديمقراطي لتحالف قوى الشعب العاملة بدلاً عن صياغة الاتحاد الاشتراكي البيروقراطية ولما حاولت أن أخفض من تحامله على الفكرة، صاح في وجهي: ملعون أبوك لأبو الاتحاد الاشتراكي لأبو بيان ٢٠ مارس.. نحافظ على الأمن إزاي وشيخ المنسر بتاعكم يعمل لي سوفيتات في البلدا!

ولم يكن «عاصم الوكيل» يعبر عن رؤيته الخاصة، أو رؤية الجهاز الذي كان يعمل به، ولكنه كان، كما تبين فيما بعد، يعبر عن اتجاه قوى، يضم فضلاً عن أجهزة الأمن، كل ما كان يعرف آنذاك بـ «يسار السلطة الناصرية»، وهي حقيقة أذاعها «عبد الناصر» بنفسه في لقاء له مع أسرة تحرير «الطليلة»، فقد ذكر أن أكواماً من التقارير - لم يحدد مصدرها - كانت تصله ضد جماعة «الطليلة» تعتبرها حزباً هداماً يسعى إلى السلطة وأنه عكف بنفسه على دراسة ما طرحه «الطليلة» من أخطار وحلول لقضايا الوطن، ووجد نفسه يوافق على معظمها فآزاح كل التقارير جانباً.

وبصراحة ووضوح، قال «عبد الناصر» لجماعة «الطليلة» إن «الأجهزة.. والناس إلى ماسكه الاتحاد الاشتراكي» ضدهم على طول الخط وأنهم ينظرون إليهم باعتبارهم تنظيماً ماسونياً، وأنه لا يستطيع أن يحل هذا الصراع ولا يملك إلا أن ينصحهم، بأن يتأوا بأنفسهم عن مجالات العمل السياسي المباشر، وألا يحاولوا شغل مواقع فيه، وأن يقنعوا بالتبشير والتثقيف، إلى أن تنتهي



المعركة مع إسرائيل، وعندها تشرع في جرد حسابات الأشخاص والمؤسسات والواقف من جديد.

وكان آخرون من جيلى يتقاطرون على المعتقل لنقرأ «لطفى الخولى» ونسخط عليه وعلى جيله وعلى زمنه ولكن لأسباب مختلفة عن تلك التى كانت تثير غضب «عاصم الوكيل» وغيره ممن كانوا يعتبرونه دسيسة ماسونية، وغواصة نجحت فى التسلل إلى قلب النظام، بينما كان أهلونا - بناء على تكليف منا - يترددون على مكتبه فى «الطلية» يطلبون تدخله للإفراج عنا، فينشط فى هذا السبيل، ومن دون أن يتوقف أمام سخطنا، أو يعبأ بسخط الذين كان يتوسط لديهم فيتخذون من ذلك دليلاً على أنه «شيخ المنصر» الذى يدافع عن المعتقلين من أعداء النظام.. إلى أن نالوا منه وقادوه إلى المعتقل، فى مايو ١٩٧٠، بعد أن بسوا أجهزة تنصت فى منزله، وسجلوا له حواراً دار بينه وبين آخرين ينتقد فيه النظام لأنه ينتهك الديمقراطية، ويتعامل مع الجماهير بشكل بيروقراطى.

ومات «عبد الناصر» و «لطفى الخولى» والذين يسخطون عليه، وعلى جيله وعلى زمنه فى المعتقل نفسه وبعد أسابيع من مفادته له، غادرناه نحن أيضاً، ليكون أول ما أقبله أن أزوره فى بيته إذ كان لا يزال ممنوعاً من العمل ومن الكتابة مع أن «الطلية» كانت لا تزال تواصل الصدور، وكان محموراً على نحو ما، وحين قلت له.. ولكن «الطلية» لا تستغنى عنك، استشهد ساخراً بعبارة لفولتير يقول فيها: هناك ملايين من الناس فى القبور كان يظن أنه لا يمكن الاستغناء عنهم.

وبعد أسابيع وقعت أحداث مايو ١٩٧١، وفاز «السادات» على يسار السلطة الناصرية، وقادهم إلى المعتقلات والسجون، ولعب بذكاء على التناقض بينهم وبين «جماعة الطلية» وغيرها من جماعات اليسار الماركسى، فأطلعهم على مذكرة كانت جماعة الاتحاد الاشتراكى قد قدمتها له، تطلب فيها اعتقال ١٥٢ من الماركسيين كان من بينهم «لطفى الخولى»، وعين أحدهم نائب وزير، وشكل لجنة لإعادة بناء الاتحاد الاشتراكى، كان لهم فيها ثقل واضح وخرج «لطفى الخولى» من عزلته الإيجابية، ورفع الحصار عن قلعه وأصبح لأول مرة عضواً باللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى ومسئولاً عن أمانة الشؤون الخارجية، بل وأصبح أحد الذين يحرص «السادات» على لقائهم والاستماع إلى آرائهم على امتداد خمس سنوات بين ١٩٧١ و ١٩٧٦، لا لى يستشيرهم كما كان يبدو فى الظاهر، بل لى يختبر مدى ردود أفعالهم المتوقعة على بعض ملامح الانقلاب السياسى الذى كان يخطط له، والذى نفذ بالفعل بعد ذلك.

وهكذا افترقت السبيل - مرة أخرى - بين جيلنا وبين «لطفى الخولى» وعدنا نسخط عليه وعلى جيله وعلى زمنه، إذ كنا نشك فى يسارية «السادات» وفى ديمقراطيته، وكنا واثقين أنه سيمشى على خط «عبد الناصر» باستيكة. وصرخ

أبى فى وجهى قائلاً: تعارض الراجل اللى طلعك من المعتقل.. وشغلك.. وتقف مع
اللى حبسوك ورفتكوك؟! أنت إيه؟ حمار؟! شعرت أن أذنى، قد استطالتا..
فضحككت.. وضحك!

لكن «لطفى الخولى»، الذى بدأت أدرك أيامها أنه كان يعرف ما يفعله
بالضبط، وأنه لم يعط نفسه بالكامل لأحد، أو لشئ، إلا للقضية التى كان يؤمن
بها، وبداً - من داخل موقعه فى الاتحاد الاشتراكى - يعارض «السادات» - بل
وشارك فى صياغة البيان الذى عرف فيما بعد باسم «بيان توفيق الحكيم» الذى
أيد فيه عدد كبير من المثقفين مظاهرات الطلبة، وطالبوا بخوض معركة
التحرير ضد الاحتلال الإسرائيلى، ليستيقظ صباح ٤ فبراير ١٩٧٣، فيجد اسمه
ضمن قائمة الكتاب والصحفيين، الذين فصلوا من الاتحاد الاشتراكى، مع أن
بعضهم - مثلى - لم يكن عضواً به، ومنعوا من العمل، وكانت القائمة تضم كل
ألوان الطيف من «ثروت أبازة» إلى «صلاح السعدنى» ومن «على سالم» إلى
«مكرم محمد أحمد» وضممت «لطفى الخولى» ومفردات من جيله وضممتنى
ومفردات من جيلى الذى كان ينظر إليه وإلى جيله وإلى زمنه بسخط. وبعد
حوالى العام، وفى بداية عام ١٩٧٤، استأنف «السادات» لقاءاته مع «لطفى
الخولى» ولكن ذلك لم يحل بين «جماعة الطلبة» وبين معارضة التوجهات
اليمنية التى كانت تنسبها - من باب الملاءمة السياسية - إلى أجنحة فى الحكم
وتيارات فى المجتمع، فى ظل حالة مؤقتة من الأريحية الديمقراطية ميزت عهد
«السادات» خلال السنوات الثلاث التى تلت حرب أكتوبر، حتى ارتفع توزيعها
إلى أكثر من عشرين ألفاً وهو رقم يندر أن تصل إليه مطبوعة شهرية -
سياسية وفكرية ويسارية وليست محلاة بالصور - وخلال لقاءاته المطولة
بالسادات، التى تكثفت آنذاك، أدرك أن الرجل بسبيله لكى يغير استراتيجيته
السياسية المصرية التى ورثها عن «عبد الناصر».. فكتب سلسلة مقالاته
الشهيرة، التى اختار لها عنواناً يبدو فى ظاهره علمياً ومحايداً، ويمكن أن يمر
من تحت أنف الرقابة على الصحف لأنه يوجب بأنه مدح هو «مدرسة السادات
السياسية» وصافها بأسلوب مكرر، يرصد خلالها توجهات السادات استناداً إلى
العلن من آرائه، وما عرفه منها خلال محاوراته معه بأسلوب علمى بارد يعنى
بالسرد لا بالتهليل، وبالتوصيف لا بالتقييم، وما كانت الحلقة الأولى منها
تنشر حتى حدث ذلك الذى ظل يحدث مع «لطفى الخولى» طوال عمره قال
تقرير لجهان الأمن القومى «إن المقالات عمل عدائى موجة للنظام عامة وللرئيس
السادات شخصياً، صيغ فى أسلوب يتخذ قالب البحث العلمى الموضوعى المحايد
من كاتب معروف باتجاهاته الأيديولوجية التى تتنافى مع أيديولوجية ثورة
مايو ودولة العلم والإيمان».. وقالت عناصر يسارية مصرية وعربية إن المقالات
تجمل وتبييض وجه «السادات»، وتتنظر وتؤصل أفكاره وسياساته، وذلك من
كاتب محسوب على اليسار!

أما «السادات» فقد توقف أمام عبارة وصفه «لطفي» فيها بأنه «برجوازي ريفي صغير» وقال له طبعاً استغلّيت جهل الأفندية اللي سلمتهم الصحافة فلم يعرفوا أنّ هذا سب وقذف في حقّي بأسلوب الاشتراكيين.. وطلب إليّ أن يحمّد الله، لأنّه لو كان - في عهد «عبد الناصر» - قد قال هذا الكلام في بيته وليس على صفحات «الأهرام» لذهب وراء الشمس.. وأنّه لن يعاقبه على هذه العملة إلاّ بوقف نشر بقية المقالات أما الذي لم يقله له فهو أنّه أصدر أمراً بمنعه من الكتابة بالأهرام، وبالبحث عن وسيلة لخلق «الطلّيع» التي أغلقت بالفعل بعد أن حملته الحكومة - وليس للشعب أو اليسار - المسؤولية كاملة عن أحداث ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧!!!

وهكذا عاد «لطفي الخولي» إلى قواعده سالماً، ليجرى عليه الذي جرى على كل اليساريين في السنوات التالية سواء كانوا ينتمون لجيله أو ينتمون للجيل الذي نظر إليه وإلى جيله وإلى زمنه بسخط، ومع ذلك فقد ظل دائماً معهم يدافع - بطريقته - عن الأهداف نفسها، ويتلقى الضربات نفسها: يعتقل ويفصل ويمنع من الكتابة، ويقدم للمدعى الاشتراكي، ولا يكف - على الرغم من كل ذلك - عن الدفاع عما يعتقد أنّه الصواب يناور بذلك، ويسعى لتوسيع الدائرة التي يؤثر فيها مستغلاً مواهب المتعددة ولا يعطى نفسه بالكامل لأحد أو لشماعة إلاّ للشعب الذي أخلص دائماً له، وللوطن الذي أحبه وفنى فيه وللأمة التي انتمى إليها ودافع عن كل قضاياها بشجاعة وبلا حدود! وعندما هبت عاصفة كوبنهاجن قبل عامين، كنت أعرف أنّه كان يقوم بدور لصالح السلطة الوطنية الفلسطينية وبناء على طلب منها، ومع أنني عارضته، فقد كنت واثقاً طوال الوقت أنّه يفعل ذلك عن قناعة كاملة، بأنّه يخدم القضية التي منحها معظم سنوات عمره وأنّه ينطلق في ذلك من وطنية لا يستطيع أحد أن يزايد عليها وشرق لا تشويه شائبة!

وكان جيلنا قد شاخ، وبزغ جيل جديد، لا ينتظر فحسب إلى «لطفي الخولي» وجيله وزمنه بسخط بل وينظر كذلك إلى جيلنا وزماننا بغضب، ولهذا السبب لم يحزن البعض عليه، الحزن الذي يليق برجل كان من معالم ذلك القرن الذي يوشك أن يغيب بأفراحه وأحزانه، وبانتصاراته وأنتكماراته وبمجده وعاره، بل ووجد آخرون في المناسبة فرصة لشقاء أحقاد قديمة، أو للتفتي بشورية مدعاة وبيسارية مزيفة، فكتبوا بقسوة أو تجاهلوا ما حدث بجلافة.

قلت له: معلش يا عم لطفي تلك سنة الله في خلقه.. وفي كونه.. يخرج الحي من الميت ويولج النهار في الليل قال ولا يهملك هناك ملايين من الناس في القبور كان يظن أنّه لا يمكن الاستغناء عنهم. قلت لكنك - رغم كل شيء - لست منهم!

هيمنجواي: مفردات الواقعية و مواجهة الموت

وجدان حسين عبد ربه

أ - مفردات البقاء

«لا يهمني معرفة ماهية الحياة، كل ما أريد معرفته هو كيف استطيع العيش فيها» The sun Apso Rises

طوال حياته تناول إرنست هيمنجواي تيمة واحدة في كتاباته: كيف يستطيع الإنسان مواجهة الموت في عالم مجرد من القيم، وكيف يتسنى له مواصلة الحياة وهو مدرك لحضرة الموت في كل لحظة من لحظات حياته. فالإنسان في أدب هيمنجواي ضحية عالم عدواني يعيش فيه تحت تهديد دائم بالفناء. من ناحية، قد يبدو هيمنجواي مقارنه بمعاصريه كاتباً محدود المجال، لكن من ناحية أخرى هو أكثرهم عالمية وأكثرهم تعمقاً في النفس الإنسانية. فشخصية البطل الرواقي الذي تمكنه شجاعته وقدرته على التحمل من البقاء - وهي الشخصية المسيطرة على كل أعماله «استطاع هيمنجواي أن يعوض بالعمق ما افتقده في المجال» (سبيلر: ١٩٧٢).

بدأت حياة هيمنجواي العملية والأدبية مع الحرب العالمية الأولى، فعندما جرح في الجبهة الإيطالية وهو مازال في التاسعة عشرة من عمره، كان لهذا الجرح الأثر الكبير ليس فقط على كتاباته بل على كل حياته، فالجرح بالنسبة له كانت بمثابة مقدمة لعالم محكوم بالعنف والموت. ومثل بقية جيله فقد إيمانه بأي قيم أو إنجازات حققتها الحضارة الغربية. وعند انتهاء الحرب نظر هيمنجواي إلى وطنه ليصاب بخيبة أمل ثانية، حيث وجده لم يعان من أهوال

الحرب إلا القليل، بل إن الأمريكيين قد جنوا ثروات طائلة من صناعات الحرب إلى جانب شعورهم بالقوة المطلقة والغطرسة والتعالى الذى نتج عن الانتصار. لذلك قام هيمنجواى بتوظيف كل حماسه للكتابة عن معاناة الحرب وآلامها وعن معاناة الروح.

كتب الناقد جون بيل بيثوب قائلاً: «لقد قام هوثورن بتجسيد الروح الإنسانية.. وفى عصرنا كتب هيمنجواى دراما إختفائاً»، إختفاء روح الإنسان وتجمد مشاعر جيل يكمله فقد القدرة على معرفة الاتجاه، وفقد إيمانه بكل القيم والتقاليد كل هذا كان جوهر أدب هيمنجواى. وقد انتمى هيمنجواى نفسه إلى هذا الجيل الذى عرف بـ «The last Generation» - الجيل الثالث أو المفقود - وهو الاسم الذى أطلقته الناقدة والكاتبة جور تروودشتين عندما قرأت بعض أعمال هيمنجواى الأولى. صور هيمنجواى فى أدبه الخلاف بين هذا الجيل وبين مجتمع رفض أن يتفهم معاناتهم وأن يتقبل عزلتهم على أن شباب هذا الجيل لم يختلف عن مجتمعه فقط، بل عن كل مجتمعات الأجيال السابقة، عن كل من لم يشاركهم آلامهم، وعن كل من آمن بالبراءة القطرية فى الإنسان.

«لم تكن الحرب فقط هى التى أدت إلى عزلتهم التى ولدت لديهم إحساساً بالتميز، بل أيضاً إيمانهم بأن عليهم مهمة فنية لا بد من أدائها» (كازين: ص ٣١٤) أدرك كتاب هذا الجيل أن عليهم اكتشاف قيم جديدة تستمد قوتها من الحقائق المجردة بدلاً من العاطفة. فلم يكن اهتمامهم ينصب على إنقاذ العالم بل على إدراك ماهيته، لذلك رفضوا كل الحلول التى لا تؤسس على الواقع، فإذا كانت حقيقة الحياة تتسم بالقسوة، فلا بد أن تتناسب الحلول مع هذه القسوة بدلاً من تجاهلها ومحاولة إخفائها فى إطار جميل مزيف.

كان كُتّاب هذا الجيل نتاج الكثير من الحركات الأدبية والفكرية فى ذلك الوقت ومنها: الوجودية والعصرانية، وكان لكتاباتهم الأثر الكبير على تقوية حركات أدبية أخرى وازدياد أهميتها فى الساحة الأدبية مثل الواقعية، التى وضع أسسها ويتمان، مارك توين، ستيفن كوين وآخرون. واحتل هيمنجواى مكانة متفردة بين كتاب عصره، حيث اعتبره الكثير من النقاد رسول المذهب الواقعى فى الأدب الأمريكى، وذلك يرجع لكونه واحداً من كتاب العمق القلائل، فقد حاول أن يكتب عن «الشئ الحقيقى» وأن يخترع ما هو أصدق من الحقيقة ذاتها، (الموت فى الظهيرة). كان التصرر من التقاليد والأعراف السابقة هو عرفة الوحيد، لذلك قاد هيمنجواى فى أدبه ثورة ضد كل تقاليد الأدب الفيككتورى عامة وفى مجال الجنس خاصة.

اعتبر هيمنجواى الأدب وسيلة تضفى شكلاً ومضموناً على عالم عدوانى غير مفهوم، وككاتب واقعى أدرك أن أى قصة حقيقية لا بد أن تنتهى بالموت. فالموت هو الحقيقة النهائية، والأمانة التى يجب على أى كاتب ألا يزورها أو يحاول التلاعب فيها «سيدتى، كل القصص إذا أكملت إلى نهايتها يجب أن تنتهى

بالموت والذي يحجب ذلك عنك ليس برأى حقيقى « (الموت فى الظهيرة) العقبة التى كانت أمام هيمنجواى هى أنه لا بد من معرفة كيف يتصرف الإنسان أمام الموت حتى يستطيع كتابة قصص واقعية، وقد استخدم الحرب والنتائج المترتبة عليها كمادة لكتابات، لأن الحرب مكنته من اكتشاف وتحليل الخوف والألم وأعطته فرصة لا نهائية لمقابلة الموت، كما حرص تماماً أن يتجنب المواقف المعتادة فى الحياة، التى يسهل على أى كاتب وصفها. ولكن قليلاً منهم «لا يعرف كيف يتصرف الإنسان أمام كتيبة إعدام» (باكلى ١٩٧٨: ص ١٢٤) وكان هذا هو التحدى الذى خاضه هيمنجواى، حيث انحصر اهتمامه «بمفردات البقاء»، كيف تُحمى النفس من القلق والخوف من الموت.

رأى هيمنجواى الخوف يتحكم من الرجال، ورأى الرجال بدورهم يحاولون التحكم فى الخوف، وكان يكن الإعجاب الشديد لهؤلاء الذين لا يستسلمون. وحتى عند انتهاء الحرب لم يكف عن دراسة هذا الشعور فى «المكان الوحيد الذى تستطيع مشاهدة الحياة والموت، خاصة أن كل «الصروب قد انتهت الآن، هو حلبة مصارعة الثيران» (كازين: ٢١٤). فيسعر تذكراً استطاع هيمنجواى أن يعرف كيف يكون الإنسان وهو خائف، وأن يدرس فى لحظات مكثفة دراما الحياة. ففى داخل الحلبة لا يمكن أن يتظاهر المرء بالشجاعة ولا يمكن له الاختباء أو الهرب، فعند لحظة دخول المصارع فإن عليه محاربة خوفه قبل محاربة الثور، فإما يقضى الخوف عليه وإما يهزمه هو.

كان الالتزام الذى يأخذه المصارعون على عاتقهم منذ وقوفهم فى الحلبة يحرك هيمنجواى بنفس الطريقة التى واجه بها الجنود الموت بشجاعة فى ميدان القتال. واعتبر هيمنجواى الحياة نوعاً من أنواع حلبات المصارعة حيث يستخدم الرجال شجاعتهم وقدرتهم على التحمل كأسلحة لحماية أنفسهم. وإذا كانت الحياة حلبة مصارعة فى عالم سمته الأساسية الدمار اللاعقلانى والعنف غير المبرر، فإن الأبواب أحد طقوس هذه اللعبة، أحد طقوس الحقيقة التى يستطيع الإنسان أن يواجه بها هزيمته المحتومة.

صاغ هيمنجواى فى أدبه قانوناً للبقاء: على الإنسان الصمود طوال حياته، على الأقل عليه المحاولة مادام لديه القدرة على ذلك حتى لو أدى ذلك إلى هلاكه. ففى عالم يحاول دائماً أن يجعل من الإنسان مجرد شئ أو جزء من آلياته، يحاول بطل هيمنجواى القتال من أجل البقاء ليؤكد كيانه وليجد رداً للسؤال الأبدى كيف يمكن العيش فيها، وذلك بالتشبث بالشجاعة والتحمل ومحاربة خوفه حتى يلاقى نهايته المحتومة، فكان هيمنجواى من الواقعية أن ينكر هزيمة البطل، فى النهاية لكن عليه أن يسطر هذه النهاية وفقاً لمفرداته. وهنا لا يمكن أن نتجاهل أثر الوجودية الفرنسية على أفكار هيمنجواى، خاصة فكرة الاختيار الأخلاقى - الذى يلتزم به الإنسان ويشكل حياته وفقاً له حتى لحظة مماته.

قد يكون أفضل مثال لقانون البقاء هي رواية «العجوز والبحر» فرغم هزيمة سنتياجو في النهاية، لكن كانت وفقاً لمفرداته الخاصة. لقد هزم ولكن يحسب له كيف تحكم في نفسه أثناء الهزيمة «فعلى الرغم من أن سمك القرش أهلك السمكة وأصاب سنتياجو، لكنهم لم يدمروا معنى التجربة، تجديد الروح والجسد».

في إحدى المقابلات الصحفية سئل هيمينجواي عن أفضل تدريب للكاتب في وقت مبكر فأجاب قائلاً: «طفولة تعيسة» تحمل إجابته الكثير من المعاني خاصة للقارئ المطلع على سيرته الذاتية، والذي يدرك الصلة الصميمية بين هيمينجواي وأبطال رواياته، حيث يشاركونه تقريباً هذه البطولة، والمراهقة والشباب المبكر، هذا ليس بالشئ الغريب، لأن كثيراً ما يكون البطل في روايات القرن العشرين صورة للكاتب نفسه، يتحدث عما يعرفه وعما مر به. لذلك قد تساعد نبذة مختصرة عن حياة هيمينجواي في فهم أدبه.

ولد هيمينجواي في إحدى ضواحي شيكاغو تدعى «أوك بارك» لأسرة متوسطة الدخل في ٢١ يوليو ١٨٩٩. أوك بارك مدينة أعلنت الحرب على الفطيفة. وذلك من خلال الطاعة العمياء لتعاليم الرب والإنجيل. واعتبر سكانها أنفسهم جنود الله الذين يجب أن يعملوا بتعاليمه ظناً منهم بأنهم بذلك يستطيعون تحقيق حياة آمنة. لكن في الواقع كان هناك العديد من الأشياء التي تبدو غير موجودة في أوك بارك. فلم يبعد فقط قانون الصمت الكثير من الموضوعات مثل الشذوذ أو البرود الجنسي من أحاديث الناس بل أيضاً من عقولهم (باكلي: ١٠٣). فالقوانين كانت تتبع في صمت وطاعة تامة، وأى مخالفة لها تعد خطأ. الشئ الصحيح هو التعامل مع الأمور بسطحية بدون التوغل إلى العمق.

كان والدا هيمينجواي نموذجين تقليديين من سكان هذه المدينة التي كان مكان الترفيع الوحيد فيها هو نادي الأسرة التابع للكنيسة، ومن الصغر كان هيمينجواي يشعر بالاختناق في هذا الوسط الفيككتوري المحافظ الذي تتضمن كل أفعاله بالنفاق والسطحية. وذلك لأنه رأى الوجه الحقيقي للحياة عندما كان يصطحب والده - الطبيب - في حالات الطوارئ حيث تعرف على الألم والموت، وأيضاً عندما اصططحبه في رحلات الصيد ليدرك أن العالم ليس هذا المكان الآمن الذين تصر أوك بارك على تزييفه.

«وقال جون دوس باسوس إن هيمينجواي هو الشخص الوحيد الذي عرف بكره حقاً والدته» (كورت ١٩٨٢: ص ٢١). أكثر ما كره هيمينجواي في جريس هول هو كونها نتاجاً تقليدياً للمدينة، فهي دائماً ترى ما على السطح: الجمال الخارجي: أما أي قبح يكن تكمته بالنسبة لها لا وجود له. إن الصعوبات التي واجهت هيمينجواي في حياته الشخصية مع النساء وأيضاً في رسمه لكل الشخصيات النسائية في قصصه كنساء خاضعات ضعيفات؟ كان يرجع إلى شخصية أمه المسيطرة: «كانت نمره مسيطرة دفعت زوجها إلى الإنتحار،

(كورت: ص ٢١). لم يغفر هيمنجواى ضعف وجبن والده أمام شخصية والدته القوية لكنه لم يكرهه. حيث «١٩٩٩ هيمنجواى ما هو العالم الواقعى من والده، تعلم كيف يمكن أن يكون مزيفاً من والدته» (باكلى: ص ١٠٩). «العالم الحقيقي» هو الذى حاول هيمنجواى طوال حياته تصويره فى أدبه، والذى اختلف تماماً عن جنة جريس هول على الأرض. فبعد نشر "The Sun Also Rises" كتبت جريس هول إلى ابنها قائلة: إن الحياة هدفها نشر الجمال، لذلك هى لا تستطيع أن تتصور لماذا كتب هيمنجواى واحداً من أقذر الكتب، وطالبت أن يكرس حياته كما كرست حياتها لكى تجعل من العالم مكاناً أفضل. هذا التناقض بين عالمها وعالم هيمنجواى جعله يكره والدته للأبد. عندما كان طفلاً كان يجبر نفسه على الابتسام أو تملقها لمجرد إرضائها. لكن عندما كبر لم يستطع أن يستمر فى أداء دور الابن المحب المطيع. بعد تخرجه من المدرسة الثانوية فر هيمنجواى مرتين تاركاً خلفه كل زيف الحياة فى أوك بارك حيث عمل كمحرر فى كانسس سيتى، ومنها كمتطوع فى الصليب الأحمر فى الحرب العالمية الأولى.

وعند عودته إلى وطنه أصيب بصدمة شديدة من عدم مبالاة مواطنيه بأحوال الحرب، ومن التباين الشديد بين ميدان القتال ومدينته، فقام هيمنجواى بالهروب الثالث والأخير، لكن فى هذه المرة لم يهرب ملخفاً وراءه مدينته فقط بل كل الثقافة الأمريكية.

دفن هيمنجواى أحزانه وجروحه فى الكتابة، شارك أبطاله قدراتهم الرواقية على تجميل الألم وإخفاء حالتهم النفسية، شاركهم الجرح والخلفية العنيفة، شاركهم عزلتهم عن المجتمع وقانون البقاء والشجاعة. لكن لا بد من التمييز بين هيمنجواى وأبطاله، فهم نسخة أفضل من هيمنجواى الكاتب، نموذج مثالى لمقاتل يحاول البقاء فى عالم قاس.

فى العشرينيات صور هيمنجواى معاناة الشاب الأمريكى جسداً وروحاً، وصور الشفاء البطئ للجرح واليأس المصاحب للمرض. فى الثلاثينات دخلت الضحية فى مرحلة أخرى من المرض، وهى مرحلة تتسم بالعنف والتدمير. وفى نهاية العقد الثالث أدت الظروف إلى ظهور اتجاهات جديدة فى الساحة الأدبية عامةً وأدب هيمنجواى خاصةً حيث اختفى العنف والقتل من أعماله. وبدأ هذا التغير مع الحرب الأهلية الأسبانية التى عملت على توازن العدوانية والحب. فرواية «من تدق الأجراس» خلقت من هذا المرض، من القلق والتوتر الذى اتسمت به أعماله المبكرة كما تشير الرواية إلى تغير كبير فى هيمنجواى الرجل والكاتب الذى ابتعد عن المرحلة الوجدانية المتشائمة إلى مرحلة أكثر تفاؤلاً وإنسانية.

عالم هيمنجواى هو عالم الحرب - الحرب بمعناها المادى والمجرد - وفى هذا العالم تحطم حلم البراءة وأصبح الموت الحقيقة الوحيدة فى دراما حياة الإنسان.

وحمل هيمنجواى على عاتقه إكتشاف مفردات البقاء فى هذا العالم، وفى أثناء رحلة استكشافه تعرض هيمنجواى لعدة مراحل بدءاً بالعزلة واحتقار كل القيم فى الحياة، وانتهاءً باكتشاف أن الحياة جميلة وتستحق القتال من أجلها.

ب - مفردات نصر الهزيمة: (دراسة على (من تدق الأجراس)
«كاتب مجرد من الإحساس بالعدل والظلم من الأفضل له أن يحرر كتاب العام المدرسى من الأطفال المتميزين بدلاً من كتابة الروايات» هيمنجواى (مأخوذ عن فيليبس ص ٩)

شهد العقد الثالث من القرن العشرين تغيراً جذرياً فى الأعمال الأدبية عن تلك التى ظهرت فى العقد الثانى. فبدلاً من محاولة إكتشاف الإنسان ومعرفة هويته توجه الكتاب إلى موضوعات أكثر اجتماعية. واكب العقد الثالث بداية الانهيار الاقتصادى (١٩٢٩)، مما أدى إلى تغير نظرة الكثير من المفكرين إلى فكرة رأس المال والتطور الاقتصادى وتولد لدى البعض إحساس بأن عليهم تغيير الكثير من الأشياء فى مجتمعهم. وتسلسل وعى اجتماعى جديد إلى عقول الكثير من الكتاب فبدأوا ينادون برابطة جديدة تحررهم من عزلتهم وعدم مشاركتهم هموم مجتمعهم، وهى رابطة الإخاء. ظهر هذا التحول الاجتماعى أيضاً فى كتابات هيمنجواى: ففى عام ١٩٣٧ كتب هيمنجواى على لسان بطله هاى مورجان فى كتاب "To Have and Have Not" مهما كان الإنسان وحيداً فليس لديه أى فرصة لعينة.

حقق هيمنجواى بين «أنا» المعزولة و«الجنس البشرى» فى روايته «لن تدق الأجراس» روبرت جوردن بطل الرواية يكرس حياته للدفاع عن الهدف والمبدأ الذى آمن به. ومن خلال شخصيته قدم هيمنجواى ملخص ما تعلمه من هذه الفترة وهو الدرس الذى عبرت عنه كلمات جون دن - الكاتب الإنجليزى الشهير - والذى اقتبس منه هيمنجواى بعض الأبيات ليستهل به الرواية «ليس الإنسان جزيرة كاملة بذاتها، كل إنسان جزء من القارة، جزء من الكل».

الشئ الذى يلفت الانتباه فى هذه الرواية هو تاريخ إصدارها فالكتاب صدر فى خريف ١٩٤٠، وهذا يعنى أن هيمنجواى كتب وهو مدرك أن الحرب الأهلية الإسبانية قد انتهت لصالح الفاشية. وفى هذا الوقت كان النازيون قد احتلوا معظم فرنسا، وكان العالم يعانى من إشاعات مجزرة عالمية أخرى، وكان هيمنجواى يدرك تماماً أن التضحية التى قدمها بطله فى النهاية لن تساعد الجمهوريين فى شئ، بل إنه أكد منذ البداية أن المعركة قد حسمت حتى قبل أن تبدأ. ومما يجعل الموضوع أكثر تعقيداً هو المشهد الأخير الذى يقتل فيه جوردن برناردو الذى قدمه لنا هيمنجواى فى البداية كمسيحى شجاع متفان فى خدمة وطنه، حتى إن أخطأ الجانب الذى يحارب معه. إذن ما معنى هذه التضحية

عديمة الجدوى؟ وما هي الحقيقة التي كان يسعى إليها هيمنجواي؟ قبل محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة لابد أن نأخذ في الاعتبار تجربة هيمنجواي الشخصية في هذه الحرب وموقفه السياسي منها. أدى الانهيار الاقتصادي في أمريكا وأوروبا إلى ارتفاع نسبة البطالة وإلى إحداث قلقه سياسية، وفي بعض الدول - خاصة ألمانيا وإيطاليا - ظهرت الأنظمة الديكتاتورية التي شكلت خطراً كبيراً على الحرية في العالم كله. لكن الليبراليين في الغرب لم يروا - أو تظاهروا بعدم رؤية - الخطر الذي يكمن وراء هذه الأنظمة، فلقد انغمسوا في حل مشاكلهم بون الالتفات إلى هذا الخطر المتزايد، فقط بعض المفكرين - مثل هيمنجواي - رأوا الحرب الأهلية الأسبانية كبروفة ملابس قبل الافتتاح العظيم. عندما نشبت الحرب ساند الليبراليون في مختلف الدول الجمهوريين لأنهم اعتبروا هدف الجمهوريين هو هدف كل الأحرار وأسس - اللواء الدولي - بقيادة أسبان روس وتحت إشراف إستشاريين شيوعيين، في مقابل جبهة فرانكو الذي ساندته كل من ألمانيا وإيطاليا، «هيمنجواي كان متأكداً أن الحرب في أسبانيا سوف تؤدي في النهاية إلى حرب أكبر، حرب سوف تملأ العالم بجبال من الموتى» (باكلي: ص ١٤٦) كان يعلم أن أسبانيا هي عدو نفسها، فالأسباني يقتل ويغتصب أسبانياً آخر، وكان اهتمام هيمنجواي الأول هو الناس حيث كتب لأحد أصدقائه قائلاً: «الحرب الأسبانية حرب سيئة يا هاري، لا أحد على صواب، كل ما اهتم به هو الناس، وأحاول التخفيف من معاناتهم» (باكر ١٩٨١: ص ١٤٥) قيد هيمنجواي نفسه في ١٩٣٧ كمراسل «ضد الحرب»، فلم يكن التزامه بسبب دوافع سياسية، كان يعلم أن كلاً من الجانبين يخوض الحرب من أجل مصالحه الشخصية. بل كان التزامه ناحية الأرض الأسبانية وإهلها الذين عشقهم بعد عودته إلى أوروبا إبان الحرب العالمية الأولى.

ساهم هيمنجواي كثيراً في رفع المعاناة عن الشعب الأسباني سواء بجمع الأموال أو بكتابة مسرحيته الوحيدة «العمود الخامس» إلى جانب مجموعة كبيرة من المقالات، وذلك لكرهه الشديد للفاشية التي قال عنها في مؤتمر للكتاب في نيويورك: «الفاشية كذبة يلوكةا المنافقون، والكتاب الجيد لا يمكن أن يعيش تحت نظام الفاشية» (كورت: ص ٢٠٤) وعند حلول ربيع ١٩٣٩ قرر هيمنجواي أن يلخص تجربة الحرب في رواية حياة الأسبان، حياة ناس قسمتهم الحرب، ناس فقدوا حريتهم بسبب خيانة قادتهم لهم وخيانة الجنس البشري كله. أراد هيمنجواي بهذه الرواية أن يخلد ذكرى الأسبان الذين ضحوا بحياتهم، كما أراد أن يذكر العالم كله بمسئوليته تجاه موتهم، لأنه كما قال جون دن «إن موت كل إنسان هو موت لي، لأنني جزء من البشرية. لذلك لا تبعث لتسأل لمن تدق الأجراس، فهي تدق من أجلك؟. الجسر في الزواية هو مجرد رمز للرابطة بين البشر، تلك الرابطة التي دمرتها الحرب. أما فشل روبرت جوردن فهو جزء من فشل أكبر يشمل الإنسانية كلها. إلا أن هيمنجواي أكد أن الموت لم ينتصر في

النهاية وأن توضحية الأسبان لم تذهب هباء. فمن الهزيمة يخرج نصر يتمثل فى الأمل الجديد الذى يحمله أوجسنت وماريا وبيلكر - الباقون من عملية الجسر - ليبلفوه للعالم كله فجوردن هو المسيح الذى ضحى بحياته من أجل البشرية، وكان تدميره للجسر من أجل بناء آلاف الجسور الأخرى.

عند صدور الرواية هاجم الكثير من النقاد هيمنجواى لأنه لم يتخذ موقفاً سياسياً واضحاً، ولأنه قام برسم الشخصيات الأسبانية بطريقة تبدو أكثر جاذبية عن البطل ذاته، يبدو لى أن هؤلاء النقاد كانوا محدودي الرؤية، فلقد تعاملوا فقط مع الرواية ككتاب يتداول تاريخ الحرب والنزاع السياسى فى هذا الوقت، لم يدركوا أن الرواية ما هى إلا بانوراما للحياة الأسبانية قبل وأثناء الحرب. لذلك كان من البديهي أن تظهر الشخصيات الأسبانية أكثر جاذبية من البطل. ومن ناحية أخرى شخصية روبرت جوردن هى تجسيد لأحلام وأيديولوجية هيمنجواى نفسه، أى أنه رجل فكر وليس فقط رجل فعل. والحرب بالنسبة لجوردن هى التعليم الذى تلقاه هذا المغامر الأمريكى المثالى ليتحول إلى إنسان أكثر واقعية، وذلك عن طريق مقابله لعدة شخصيات مختلفة تمثل كل على حدة سمة من الشخصية القومية الأسبانية. فمن خلال إنسانية أنسلمو وإصراره الشديد على التسامح والحب وكرهه للقتل، ومن خلال شخصية بابلو التى تتناقض مع الأول تماماً فى عدوانيته ويأسه التام من الانتصار تعلم جوردن قيمة الحياة والشجاعة والتسامح. ورغم تناقض الشخصيتين، إلا أنهما يمثلان التناقض الذى يشعر به جوردن، والذى حاول أن يتخلص منه طوال الرواية. أما ماريا فلقد أعطت جوردن من الحب ما جعله يكتشف قيمة العاطفة والجانب الرومانسى فى الحياة، وأهمية الأشياء المجردة التى رفضها أبطال هيمنجواى السابقون.

إن الموقف السياسى الذى اعتنقه هيمنجواى تجاه الحرب يتجلى فى تصويره للشخصيات الأسبانية ليس كنماذج للشرف والخير بل ككتائب ورجال حقيقيين بكل قوتهم ونقاط ضعفهم. فبابلو وعدوانيته الشديدة وخيافته لرجاله لا يختلف كثيراً عن أتباع الفاشية، وبرناردو الذى يحارب الجمهوريين لا يقل إنسانية وتديناً عن أنسلمو، وكل من الشخصيتين يضحي بحياته فى النهاية دفاعاً عما آمن به، لم تكن هناك شخصيات بيضاء أو سوداء، بل رسمت كلها باللون الرمادى، فعلى لسان برناردو قال هيمنجواى: «إن هذه الحرب شئ سيئ»، وعلى لسان أنسلمو دعا هيمنجواى إلى «السلام والبعد عن القتل... وإلى التسامح. وبصوير رجال الجبهتين مثل سائر البشر نجح هيمنجواى بتحصيل القارئ المسئولية من هذه الهزيمة بسبب لا مبالاته وجهله بمعاناة رجل مثله جزء من البشرية». والرسالة التى بعثها هيمنجواى للقارئ هى «لا تسال لمن تدق الأجراس، فهى تدق من أجلك».

لكن الرواية لم تنته بالهزيمة، بل بالنصر أو على الأقل أمل بالنصر.

فكلمات جوردن الأخيرة لما رآها هي نفس كلمات المسيح "I will Go with thee" «سأذهب معك» فتضحية ووبرت، أوجستين بمثاليته ووطنيته وبيلاز التي تمثل روح الأرض وأسبانيا الأم، فينجاة هؤلاء يتجدد الأمل في نصر جديد. وكانت هذه نبوءة هيمنجواي في الحرب العالمية الثانية. فأسبانيا كانت معركة خسرت وليس الحرب كلها.

ج - مفردات البساطة

أسلوب هيمنجواي يمكن أن يستخدم كتعريف لما حاول تحقيقه هو وغيره من كتاب ما بعد الحرب العالمية الأولى في الولايات المتحدة وفي خارجها، وهو وضع نهاية للنثر الأدبي واستخدام لغة أكثر موضوعية، لغة لا تتحدث كثيراً عن المشاعر بقدر ما تصوغها. فالقارئ يجب أن يرى التتابع الحقيقي للأحداث بدون أي تدخل شخصي من الكاتب. وعلى الكاتب أن يسجل التجربة بدقة شديدة مثل الكاميرا بدون أي نوع من العواطف الشخصية. فالفنان الحقيقي - بالنسبة لهذا الجيل من الكتاب - هو الذي يستطيع أن ينتزع نفسه من التجربة ويقف بعيداً عنها ليصوغها في شكل فني موضوعي وبذلك لن يقوم فقط بإعادة صياغة التجربة بل أيضاً التعليق عليها وتقييمها. بدأت عدم ثقة هيمنجواي في النثر مع كرهه لكل الأشياء المجردة التي تجعل الكليشيات والأكاذيب تمل محل التجارب الحقيقية، فالكلمات الكبيرة الفارغة مثل: النبيل، التضحية، الحب، الشجاعة والأمل أصبحت بالية من كثرة استخدام الأجيال السابقة لها، والتي تؤكد عدم مصداقيتها في وقت الحرب. فالنثر بالنسبة لهيمنجواي أداة يستخدمها السياسي وليس الكاتب الأمين «سيدتي كل كلماتنا من كثرة الاستخدام السيئ فقدت خدتها» (الموت في الظهيرة).

فالكاتب الجيد لا يستخدم الكلمات لتضفي غموضاً على حقيقة التجربة، بل يجب أن يستخدمها باقتصاديات شديدة وبشكل واضح ومباشر. لم يطالب هيمنجواي بكلمات كثيرة بل قليلة تحمل معنى مباشراً وتعبر عن الشيء الحقيقي، تتابع الأفعال والحقائق التي تكون المشاعر، والتي ستظل واقعية لسنة أو لعشر سنوات قادمة، أو لو حالفك الحظ للأبد (الموت في الظهيرة).

أثر عمل هيمنجواي بالصحافة على أسلوبه بشكل واضح. فالموضوعية في سوء الأحداث، والجمل القصيرة المباشرة، والوصف الدقيق الأمين مع الابتعاد عن العاطفية واستخدام مفردات بسيطة من الحياة اليومية إلى جانب استخدام كل التفاصيل الممكنة لرسم صورة حقيقية للحدث هي أهم سمات أسلوب هيمنجواي. وهي السمات التي تعلمها من الصحافة، والتي أدخلها على لغة الأدب الأمريكي، مما أحدث تغيراً شاملاً في التعبير الأدبي في القرن العشرين. عندما شرع هيمنجواي في كتابة «لن تدق الأجراس» واجهته مشكلتان:

الأولى كيف يعطى المصادقية للراوي، والثانية كيف يقدم اللكنة الأسبانية للقارئ باللغة الإنجليزية، ولحل هاتين المشكلتين كان على هيمنجواي اتباع أساليب جديدة في الكتابة. فيما يختص بالراوي، لم يستخدم هيمنجواي - لأول مرة - ضمير المتحدث. والذي كان يتلاءم مع روايته التي تركز على شخصية البطل المنعزل، وانتهى يسرد فيها مأساته الشخصية، لكن مع رواية «لمن تدق الأجراس»، كان لابد لهيمنجواي من منظور أوسع حتى يمكن له التعامل مع شخصيات مختلفة ومتناقضة. ومن ثم كان استخدامه لضمير الغائب الذي مكنه من كسر حدود الزمن - الثلاثة أيام التي تحدث فيها القصة - لينتقل بسهولة بين الماضي والحاضر والمستقبل. وأن يكسر حدود المكان. الجبال الأسبانية، ليتحدث عن أسبانيا كلها، أمريكا والعالم بأسره.

فيما يختص باللغة، كان على هيمنجواي تقديم اللكنة الأسبانية في حديث الشخصيات الأسبانية، لكن في نفس الوقت كان عليه أن يصوغ الحوار بشكل مفهوم للقارئ الإنجليزي. كان من الممكن أن يتجاهل اللكنة الأسبانية وأن يستخدم بدلاً منها لكنة المزارعين والعمال الإنجليز. لكن هيمنجواي رفض ذلك، لأنه سيجرد الشخصيات من واقعيتهما. الحل الذي لجأ إليه هيمنجواي هو استخدام بعض الجمل القصيرة باللغة الأسبانية تليها مباشرة ترجمة لها مع المحافظة في هذه الترجمة على التكوين النحوي للجمل الأسبانية. رغم أن هذا لا يعد من الناحية النحوية صحيحاً، لكن القارئ استطاع الفهم بسلاسة وفي نفس الوقت استطاع الإحساس باللغة الأسبانية. أما إذا قالت الشخصية حواراً طويلاً فكان هيمنجواي يكتبه باللغة الإنجليزية. والشئ الملاحظ أيضاً في لغة الرواية هو استخدام هيمنجواي لـ "Thou" J "Thee" وهي ضمائر تستخدم في اللغة الإنجليزية القديمة أو لغة الشعر فقط. مما أعطى الحوار طبيعة شعرية غنية.

عندما سُئل هيمنجواي عن كمية " - الفحش - الذي تحتويه عباراته. غضب هيمنجواي ورد بأنه يسمع هذه العبارات في الحياة العامة مثل باقي الناس، ويستخدمها في الحوار مثل باقي الناس، وسجلها في رواياته وهذا ما لا يفعله باقي الناس. فالشئام والعبارات القذرة التي تستخدمها بعض الشخصيات هي جزء من واقعية هيمنجواي فمثلاً عند تصويره المشاحنات بين الغجر في لمن تدق الأجراس، كان لابد له من استخدام مثل هذه الألفاظ. لكن هيمنجواي تناولها بشكل أكثر من الطبيعي، حتى أن القارئ لا يشعر بأي إهانة، بل أنها تؤكد له واقعية المشهد.

في النهاية نستطيع القول إن هيمنجواي استطاع أن يتوصل إلى حل لجميع المشكلات التي واجهته في الكتابة. وقام بنسج الأسلوب بالمادة بشكل واقعي وقصبي، فالسطور القصيرة ذات الطابع الشعري، والحوار البسيط غير المتكلف ما هو إلا تصوير للحياة في مفردات بسيطة.

ليلى مراد .. والفن الجميل

د. عادل كامل

فرق كبير بين الظواهر والحقائق، فالظاهرة تمثل بخاراً يظهر قليلاً ثم يضمحل، أما الحقيقة فهي الشيء الثابت الذى لا يؤثر فيه عنصر آخر فلا يتغير لا بالجلد ولا بالحرارة، الحقيقة لا تفقد وجودها بمرور الزمن أو حتى الزمان، بعكس الظاهرة التى يمكن أن تكون "إعلاناً" أو "إعلاماً" يخاطب هواناً أو ما فى جيوبنا المتواضعة سواء من خلال الميكروفون أو من على شاشة سينمائية، أو شاشة فضية تليفزيونية، والإعلان مثلاً يمكن أن يستقر على ورقة يكون مآلها فى النهاية، سلة المهملات! والتاريخ، ملئ بالآلاف الأسماء من ذلك النوع عديم القيمة، لكن ذات التاريخ يحفظ يحتفظ لنا بأرشيف كبير.. كبير جداً من أسماء الخالدين، أسماء حُفرت حروفها فوق جدران الحضارة، وتمر الأجيال ويمر الزمن ولا ننسى -فى عالم الفنون مثلاً- عظماء كثيرين بدءاً من المنحبت أول مهندس معمارى فنان مبدع صمم وأشرف على تنفيذ الأهرام معجزة آلاف السنين والشاهد على إعجاز الحضارة والإبداع المعمارى والتشكيلى المصرى القديم.. مثلاً.. ولن ننسى التاريخ -فى الموسيقى والغناء- بيتوفن.. موتسارت.. باخ.. اندل .. تشايكوفسكى.. هايدن .. فيردى.. وغيرهم من حضارة عصر النهضة الموسيقية الأدبية..

ومن الحضارة المصرية وحضارة المنطقة العربية لن ننسى.. سيد درويش وعبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش الأطرش وعبد الحليم حافظ وديع الصافى وفيروز وأسماهان.. وأيضاً فنانتنا .. ليلى مراد.

ولدت «ليلى مراد» لأب موسيقى هو المطرب زكى مراد والذى تزاُم مع نجوم الغناء فى عصره (بداية القرن العشرين) مثل صالح عبد الحى وعبد اللطيف البنا وداد حسنى وعبد الحى حلمى والذين كانوا يتجمعون فى منزل أبيها، من هنا تكون المناخ الفنى لليلى مراد منذ طفولتها، وكان أبوها يعزف



على آلة القانون التى ورثها عن أبيه، واختزن من ذكرياتها ذهابها إلى حفلات دار الأوبرا كى ترى أعمال الشيخ سيد درويش، كما أحبت الاستماع أيضاً إلى عملاقة الطرب وقتها منيرة المهدي.

عاش معها ذات المناخ الفنى والموسيقى أشقاؤها مراد وإبراهيم ومنير، وشقيقاتها ملك وسميحة، كان الأبناء يحفظون عن ظهر قلب أغنيات أبيهم لكن ليلى كانت هى اللامعة وسط شقيقاتها، ومنير وسط أشقائه، كان يميل إلى الأغنيات الصغيرة (الطقاطيق)، وقد تعرضت الأسرة لفاقة مالية فى أوقات كثيرة لكنها كانت تواجه المحن بالصبر والأمل والعمل، عملت ليلى فى صباها على ماكينة الخياطة بالمنزل. واحترفت ليلى حفظ الأغنيات الصعبة على يدى صديق الأسرة الفنان الملحن داود حسنى، ذهبت مع والدها إلى الأفراح من أجل لقمة العيش، ودارمت على حفظ ألحان داود حسنى، لكنها أيضاً كانت تذهب إلى سرادقات الناتم كى تستمع إلى عبقرية قارئ القرآن الكريم الشيخ محمد رفعت. ثم كانت أول رحلة غنائية فى حياتها الفنية، تلك الرحلة التى بدأت فى بنى سويف واستمرت حتى أسوان، لم يتصل الجمهور فى البدء بصوتها الرقيق لأنه اعتاد الاستماع إلى الأصوات القوية التى تصل إلى الآلاف بدون الميكروفون، ومع ذلك كان صوتها الجميل رغم خفوته قادراً على إسكات الجمهور وإرغامه على الاستماع إليها، هنا تحقق لها نجاح ملحوظ واستمر فى تزايد ثم كان مسرح يوسف وهبى، مسرح رمسيس هو أول خشبة تقف عليها الفنانة الجديدة «ليلى مراد»، وفى عام ١٩٢٩ كتبت عنها مجلة واحدة من أشهر مجلات الفن قائلة: إن كل من يستمع إلى هذه الفتاة الخجولة يكتشف موسيقى صوتها وحلاوة تعبيره، وغنت لأول مرة فى حياتها على مسرح رمسيس فى حفلة عامة، وكان أحد عازفى فرقها الموسيقية عازف العود المتمرس والملحن المغمور رياض السنباوى.

وكان أول لقاء بها فى السينما على طريق الغناء فقط، سجلت أولى أغنياتها للسينما فى فيلم نجمة الإنتاج والبطولة والإخراج السينمائى بهيجة حافظ سجلت ليلى مراد أغنية «يوم السفر» وذلك فى فيلم «الضحايا» وهى من تلحين القصيرى أحد عابرة تدريب صوت ليلى مراد.

وإلى ميكروفون الإذاعة شجعها الفنان مدحت عاصم على الوقوف أمام الميكروفون، كما شجع أيضاً الموسيقار فريد الأطرش والمعجزة الغنائية شقيقته أسمهان، أعطاهما مدحت عاصم فرصة تقديم عدد من أغانيها التى ظلت سنوات تعمل على حفظها وتربيدها، ثم التقت بالفنان محمد عبد الوهاب وغنت أمامه أغنيته الشهيرة وقتها «ياما بنيت قصر الأمانى» ولم يصدق عبد الوهاب أن هذه الفتاة استطاعت أن تغنى واحدة من أصعب أغنياته بهذه الكفاءة فى التعمير والتطريب، من هنا قام بدعوتها لتوقيع أول عقد سينمائى للبطولة فى حياتها، وكان فيلم «يحيا الحب»، وكان هذا الفيلم فاتحة طريق إلى السينما،

فاعقب فيلم يحيا الحب عام ١٩٣٨ سلسلة أفلام استمرت تمثل رسيدا في حياتها، وحياة جمهورها من بعدها، ذلك الرصيد السينمائي الذي سيظل نقطة تحول في السينما الاستعراضية المصرية، وقد حققت أفلام ليلى مراد - ولم تزل - نجاحاً هائلاً في التوزيع والإيرادات على مستوى جميع دول المنطقة العربية والأفريقية والآسيوية، ورغم رحيلها ألا أن فنّها باق ولم يرحل .. ولن!

بريئة من تهمة

في صباح يوم ١٢ سبتمبر عام ١٩٥٢ - أي بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بخمسين يوماً فقط! نشرت جريدة الأهرام على لسان «مراسلها في دمشق»: «إن الحكومة السورية قررت منع أغاني ليلى مراد وأفلامها في سوريا، لأنها تبرعت لإسرائيل بمبلغ خمسين ألفاً من الجنيئات» وقد كان لنشر هذا الخبر أسوأ ردود الفعل على معجبي الفنانة الكبيرة التي تربعت على عرش الغناء العربي مع أم كلثوم وعبد الوهاب وفريد الأطرش وأسماهان آنذاك، وقد اهتمت وكالات الأنباء العالمية في القاهرة وبعض العواصم العربية بهذا الخبر نظراً لشعبية ليلى مراد خاصة من خلال أفلامها التي أحبها جمهورها الكبير.

وقالت وكالة الأسوشييتدبريس «إن ليلى مراد كذبت الأنباء القائلة بأنها تبرعت به - ألف جنيه لإسرائيل وأكدت أن هذه الرواية مردّها حقد بعض المشتغلين بشئون السينما، وأضافت بأنها موقنة بأن الشعب المصري والحكومة المصرية يعرفانها حق المعرفة ولا يصدقان هذه المزاعم». وذات التّكذيب نشرت الأهرام نفسها في اليوم التالي.

وجاءت البراءة الحاسمة من مجلس قيادة الثورة نفسه من خلال خطاب - وثيقة - أرسله «قائد الجناح» وجيه أباطة مدير التشنون العامة بمجلس قيادة الثورة، وهو الخطاب الذي أخرس الأنواء وكشف أن الأمر يمكن أن يكون أحقاداً شخصية على الفنانة الكبيرة، وبرره البعض الآخر بأنه أحقاد على فنانين عرف عنهم عروبتهم من خلال شهرتهم في المنطقة العربية وحب ملايين العرب لهم وفي مقدمتهم ليلى مراد.

أما برقية وجيه أباطة فقد أرسلها إلى غرفة صناعة السينما التي كانت قد استفسرت وقتها من قيادة الثورة عن أية معلومات يمكن أن تشين وطنية وعروبة ليلى مراد، جاءت البرقية الحاسمة تقول:

«السيد رئيس غرفة صناعة السينما المصرية، بالإشارة لكتابكم رقم ٤٣٥ بتاريخ ١٩٥٢/١٠/٢٤ بخصوص السيدة الفنانة ليلى مراد، أشرف بالإفادة بأنه بعد تحريات جهات الاختصاص في هذا الموضوع تبين لنا أن السيدة الفنانة ليلى مراد لم تسافر إلى إسرائيل، ولا صحة لما نشر عن تبرعها لحكومة إسرائيل بأى مبلغ وتقبل تحياتي»

توقيع: قائد جناح
وجيه أباطة
مدير الشؤون العامة

وواضح من ذلك أن هناك بعض المحاولات الصهيونية التي كانت تحاول نسب بعض أسماء الفنانين من اليهود العرب إلى ما يسمى بالثقافة اليهودية حتى تخلع منهم حقيقة انتمائهم إلى الثقافة العربية، ونذكر أن ذات الاتهام قد أثير من قبل تجاه فنانين آخرين مثل الملحن الكبير داود حسنى الذى يعد واحداً من ألمع فناني وموسيقيى المنطقة العربية بل هو أحد أعمدة الموسيقى العربية المعاصرة ملحننا وأستاذنا فى فنون نظريات الموسيقى العربية الحديثة.

وفى عام ١٩٥٢ شاركت الفنانة ليلى مراد فى المشروع القومى الكبير مشروع قطار الرحمة والذى طاف بمحافظات وأقاليم مصر وهو المشروع الذى شارك فيه عدد ضخم من الفنانين المصريين وأشرف عليه آنذاك ووجيه أباطة.

وكانت ليلى مراد تصرد دائماً على مصريتها وعروبيتها، وفى مجلة الفن عدد نوفمبر ١٩٥٢ تقول: إننى مظلومة وبريئة من كل مانسب إلى، إننى مصرية عربية.. إن براءتى ستظهر للجميع وسيزداد حب جمهورى لى فى جميع البلاد العربية..

وتقول بعد عودتها من رحلة إلى باريس قامت أثناءها «حركة الجيش» - هكذا أطلق على الثورة فى البداية - حول انطباعها وانطباع الأوربيين عن هذه «الحركة» لجلة الفن أيضاً:

بفضل هذه الحركة وبفضل رجالها الأبطال تغيرت آراء الأوربيين جميعاً فى مصر والمصريين، لقد أصبحوا الآن إذا رأوا مصرياً هناك يرفعون له القبة ويهتفون بأعلى صوتهم «يحيا نجيب» يقصدون اللواء محمد نجيب الذى أتى به رجال الثورة قائداً لهم يقود ثورتهم فى مرحلتها الأولى، وعندما سئلت: ماذا أعدت للمساهمة فى حركة التحرير قالت: إننى أضع مجهودى الضعيف وكل ما أملك تحت تصرف هذه الحركة المباركة.. بل إننى لن انتظر حتى يطلب منى أن انضم إلى الصفوف فسامعمل من الآن على تقديم كل ما أستطيع تقديمه لهذه الحركة العظيمة..»

وأعرف أن ليلى مراد وزوجها الفنان أنور وجدى قد تبرع كل منهما عام ١٩٤٨ بمبلغ مائة جنيه للترفيه عن جنود الدول العربية التى تقاتل فى فلسطين..

وفى عام ١٩٥٥ غنت ليلى مراد أغانيها الوطنية التى ذاعت شهرتها آنذاك وهى أنشودة: «على الإله القوى الاعتماد». وعلى ما أذكر فإن ملحن هذه الأنشودة الجميلة هو الفنان الراحل مدحت عاصم.

المغنية.. والمطربة

صوت ليلي مراد - موسيقا - من الطبقات الصوتية الحادة والتي نسميها «سوبرانو ليريك» أى طبقة السوبرانو الغنائية، يشترك معها فى ذات الطبقة عدد من مغنيات الأوبرا فى مصر، منهن: رتيبة الحفنى، الراحلة كارمن زكى، د. نبيه عريان، منى زمله، وهناك أيضاً نوع شهير من طبقة السوبرانو يسمى السوبرانو دراماتيكي وهذه الطبقة تتميز بالقوة وتؤدي الأعمال التراجيدية فى فن الأوبرا مثل شخصية عايدة فى أوبرا عايدة مثلاً، ومن أشهر من غناها فى مصر الراحلة أميرة كامل، أما الفنانة الراحلة ليلي مراد فيشارك معها فى ذات الطبقة الفنانة الراحلة أسمهان، وأيضاً فنانات معاصرات مثل عفاف راضى ولطيفة التونسية وسميرة سعيد المغربية ووردة الجزائرية.

ويتميز صوت ليلي مراد أيضاً بما نسميه فنياً «النفس الطويل» فإن مساحة التنفس الصوتي عندها مساحة كبيرة تتيح لها تميزاً وتفرداً عن غيرها من الفنانات اللاتي يحترمن الغناء، ويمكن أن نطلق على ليلي مراد أيضاً تعبيرين فنيين فى أن واحد تعبير المغنية، وتعبير المطربة: المغنية أى الفنانة التى تملك نواحي الغناء بكافة أشكاله، من القصيدة حتى المونولوج، والغناء يتطلب التزاماً كاملاً بالنص الموسيقي ولا يمكن الخروج عنه بأى شكل من الأشكال، ومن خلال هذا التميز يمكنها مثلاً أن تكون بطلة لأوبريت غنائى حيث الالتزام بالألحان التزاماً كاملاً خاصة فى حالة وجود المايسترو الذى يقود مثل هذه الأعمال المسرحية التى تتطلب من المغني أن يكون ممثلاً ومتحرراً ومغنياً على خشبة المسرح فى آن واحد. وهى أيضاً «مطربة» أى تملك إمكانيات الارتجال الغنائى والتطريب الذى يتجلى فى أداء المواويل وغيرها من أشكال الغناء الشرقي الحر.

ليلى مراد «مغنية» فى العديد من أغنياتها المشهورة مثل: «أنا قلبي دليلي»، «تمخترى وتميلي يا خيل»، «الحبيب المجهول»، «الحب الجميل»، «يا حبيب الروح»، «الميه والهوا»، «أبجد هوز» و «من القلب للقلب رسول»، «ياما .. أرق النسيم». والفنانة ليلي مراد من الفنانات اللاتي يرمن فى غناء أصعب الأغنيات التى كانت تضم أعمالاً موسيقية موزعة توزيعاً موسيقياً سواء للأوركسترا الذى يصاحبها أو الكورال الذى كان يردد معها وينشد حولها مثل تلك الأغنيات، وهذه كفاءة خاصة! بمعنى أن المغني يغنى لحن أغنيته وفى ذات الوقت تعزف الأوركسترا لحنين مختلفين وذات الشيء بالنسبة للكورال، ومثل هذه الأغنيات تتطلب كفاءة موسيقية لا يتأثر فيها المغني أو المطرب بالألحان المختلفة التى تمتزج معه أثناء الغناء، وفى تاريخنا الغنائى الموسيقى فى عصر ليلي مراد أى فى الأربعينيات والخمسينيات لم يبرع فى هذا المجال سوى قليلين مثل محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ثم عبد الحليم حافظ بعد ذلك!

ميزة موسيقية أخرى تمتعت بها ليلي مراد، هى التعبير، والتعبير فى الموسيقى المصرية جاء على يد المجدد الموسيقى البارز الفنان سيد درويش، الذى

تمرد على التراث التركي العثماني، وعلى موسيقى الهوانم والأحان وأغنيات المخادع، وباختصار فقد قام سيد درويش بفتح أبواب التعبير لأول مرة في عالم الغناء المصري بمعنى أن يقوم المطرب أو المغنى بإبراز معنى الكلمة التي يغنيها، قبل هذه الثورة الموسيقية "الدرويشية" كان المطرب يؤدي مثلا كلمة "بركان" مثلما يؤدي كلمة "أشواق إليك"، تستوى الكلمتان لحنا وتعبيرا، ابتكر سيد درويش اللحن "المعبر" ومعه الأداء المعبر أيضاً، كانت ليلي مراد من أبرز من اهتموا بهذا العنصر الفني المتميز، نجدها في الاغنيات الدينية تحقق معنى القيمة الروحية وكأنها تبتهل بالفعل إلى الخالق، وفي الاغنيات الاستعراضية تعطى كل أغنية مذاقها، من المؤكد أن اللون هو القاعدة الأساسية والمصدر الرئيسي للتعبير لكن المغنى أو المطرب الذي لا يستوعب معنى الكلمة يمكنه أن يدمرها - الكلمة - بدلا من أن يقوم بتوصيلها إلى المستمع.

نجحت ليلي مراد في أغنياتها الاستعراضية نجاحا باهرا صنع للأغنية الاستعراضية المصرية شكلا خاصا بها، شكلا فنيا متميزا ساعدها في ذلك سماوية صوتهما وسحر تعبيرها ورقى أدائها وموسيقاها المذهلة والنافذة إلى العقل والوجدان معا! يضاف إلى ذلك مقدرتها على أداء الألحان الصعبة التي تحتاج موهبة فذة وصوتاً قادرا على أداء مثل هذه الألحان، خاصة محمد القصبي وأحسان رياض السنباطي، وذات النجاح والتعبير حققت ليلي مراد مع ألحان مجموعة "المثقفين موسيقيا" مثل عبد الحليم ذويرة الذي قدم لها في بعض أفلامها ألحانا لا يقدر على غنائها سوى الدارس العلمي لأصول الغناء، ونفس الشيء ينطبق على ألحان كل من محمود الشريف ومدحت عاصم، وهذا كله يدخل فيه أيضاً عنصر الخبرة والمهارة والتعلم، هكذا غنت ونجحت ليلي مراد.

ليلى مراد في السينما

وبإحساسه العبقري قرر محمد عبد الوهاب عام ١٩٢٨ أن تكون الشابة الصغيرة ليلي مراد (٢٠ سنة) هي البطلة الغنائية المتفردة أمامه في فيلمه «يحيا الحب»، دورها فتاة يتيمة حرمت من الرفاهية لكنها لا تستطيع أن تتخلى عن طبيعتها أنثوية فيها هي «الدلع». من هنا جاءت عبقرية الشابة الجديدة، المغنية الجديدة التي لفتت الأنظار في هذا الفيلم ليس فقط إلى مراهقتها بل أيضاً إلى شخصية الكبرياء التي ليست ثوبها بمنتهى النجاح رغم أنه كان فيلمها الأول، وقد اشتهرت أغنياتها في هذا الفيلم خاصة أغنية «ياقلبي لي كده حيران»، وأن كان «يحيا الحب» هو بداية السينما ليلي مراد فإن هذه البوابة قد فتحت على مصراعها أمام أشهر نجمة غناء سينمائية في تاريخ السينما المصرية.

ننتقل معها بعد ذلك إلى «ليلى بنت الريف» حيث قامت بدور فتاة من الريف، فتاة ليست فقيرة بل ثرية، تتزوج زواجا تقليدياً من ابن عمها الارستقراطي (يوسف بك وهبى) القادم من أوروبا حيث ترمى فى عالم جديد عليها، عالم بعيد كل البعد عن عالم التقاليد والعادات الريفية التى تربت عليها، هذا العالم هى ترفضه تماماً مما يبعد زوجها عنها، لكنها وبلمحة ذكاء مؤقتة تقرر العيش فى هذا العالم فتتحول شكلاً وموضوعاً إلى إحدى بنات الأسر المتمدنية التى تتحدث بلكنة فرنسية، وكان انتماءها إلى هذا العالم لمجرد جذب زوجها إلى عيش السعادة الزوجية مرة أخرى، وقد أبدع ألحان هذا الفيلم الفنان رياض السنباطى الذى قدم لصوتها مجموعة من الإبداعات الصعبة التى يمكن أن نقول أنها كانت مدرسة لصوت ليلى مراد فى مراحل حياتها الفنية وحياتها الغنائية الأولى ومع رياض السنباطى بدأت أولى خطوات التطرب وغناء الألحان التطريبية التى كشفت استعداد ليلى مراد وكفاءة صوتها فى هذا الشكل الشرقى المعروف من الألحان.

ويدخل النجم السينمائى العبقري أنور وجدى فى عالم ليلى مراد، يتألق معها نجماً ومخرجاً فى آن واحد، يلمع البطلان. معاً ومع ذلك يزداد لمعان نجم ليلى مراد فى مجموعة أفلام أنور وجدى بعد رحلتها المسابقة مع العملاق يوسف وهبى نجماً تمثيلاً ومخرجاً أيضاً، لكن ازدهار صوت ليلى مراد وشهرة أفلامها ترتفع إلى قمة عصرها الذهبى مع أنور وجدى فى أفلام: «ليلى بنت الفقراء»، «ليلى بنت الأغنياء»، «قلبي دليلي»، «عنبر»، والفيلم التحفة الفنية غزل البنات والذي جمع أهم نجوم مصر فى ذلك الحين: نجيب الريحاني، يوسف وهبى، محمد عبد الوهاب، سليمان نجيب، ومن شباب السينما وقتها: محمود المليجي، وفريد شوقي، ومع كل هؤلاء «أنور وجدى».

وقد تربعت ليلى مراد فى أفلامها على عرش الأغاني الاستعراضية ولم ينافسها أحد فى هذه القمة سوى الفنان فريد الأطرش الذى حصل مثلها على أعلى الأجر وحقت أفلامه أيضاً أعلى الإيرادات، وقد ساعد فريد الأطرش على ذلك شهرته الكبيرة فى البلاد العربية.

ونجد فى أفلام ليلى مراد الاستعراضية أكبر كم من الموسيقيين الذين كانوا يقومون بتسجيل أغانيها فى استوديوهات الصوت يضاف إلى ذلك أكبر وأجمل مجموعة من الراقصات الاستعراضيات اللواتى أجدن كافة أنواع الرقص الأوربي والمصري الشعبي والشرقي وكان أغلب تلك الفتيات من اليونانيات (الجريجيات) واليهوديات اللواتى كن يعشن فى مصر وقتها.

ولا يجب أن ننسى أيضاً فى عالم سينما ليلى مراد بجانب يوسف وهبى وأنور وجدى كمخرجين فقد عمل معها شباب الإخراج السينمائى وقتها مثل توجومزراحى فى البداية، ثم بعد ذلك كمال سليم وحسن رمزي، ونيازى مصطفى وحلمى رفلة وبركات وحسين صدقي ويوسف شاهين، وأيضاً سيف

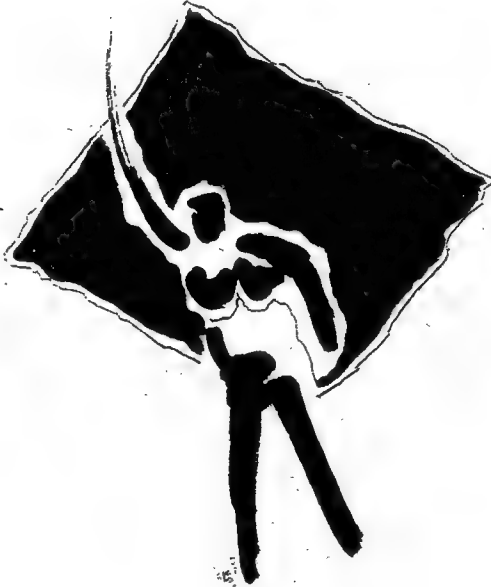
الدين شوكت وحسن الصيفى.

* أفلام ليلى مراد. (فيلموجرافيا)

- ١٩٣٨: يحيا الحب.. مع محمد عبد الوهاب
١٩٣٩: ليلة ممطرة.. مع يوسف وهبى
١٩٤١: ليلى بنت الريف.. مع أنور وجدى
١٩٤١: ليلى بنت مدارس.. مع يوسف وهبى
١٩٤٢: ليلى.. مع حسين صدقى
١٩٤٤: شهداء الغرام.. مع إبراهيم حمودة وأنور وجدى
١٩٤٤: ليلى فى الظلام.. مع حسين صدقى وأنور وجدى وسيناريو وحوار أنور وجدى
١٩٤٥: ليلى بنت الفقراء.. مع أنور وجدى
١٩٤٦: الماضى المجهول.. مع أحمد سالم
١٩٤٦: ليلى بنت الأغنياء.. مع أنور وجدى
١٩٤٧: ضربة القدر مع يوسف وهبى ومحمود المليجى
١٩٤٧: شادية الوادى.. مع يوسف وهبى وكارم محمود
١٩٤٧: خاتم سليمان.. مع يحيى شاهين وزكى رستم
١٩٤٧: قلبى ذليل.. مع أنور وجدى
١٩٤٨: عنبر.. مع أنور وجدى
١٩٤٨: الهوى والشباب.. مع أنور وجدى
١٩٤٩: المجنونة.. مع محمد فوزى وإسماعيل يس
١٩٤٩: غزل البنات.. مع نجيب الريحانى
يوسف وهبى وأنور وجدى سليمان نجيب محمد عبد الوهاب فريد شوقي
١٩٥٠: شاطئ الغرام.. مع حسين صدقى ومحسن سرحان
١٩٥١: آدم وحواء.. مع حسين صدقى ومارى منيب
١٩٥١: حبيب الروح.. مع يوسف وهبى وأنور وجدى
١٩٥١: ورد الغرام.. مع محمد فوزى
١٩٥٢: سيدة القطار.. مع عماد حمدي ويحيى شاهين
١٩٥٢: من القلب للقلب.. مع كمال الشناوى
١٩٥٣: ليلى بنت الأكابر.. مع أنور وجدى وزكى رستم
١٩٥٤: الحياة الحب.. مع يحيى شاهين
١٩٥٥: الحبيب المجهول.. مع حسين صدقى وكمال الشناوى
النابولسى إخراج حسن الصيفى

ملحنون لحنوا لليلي مراد

محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي، محمد القصبجي، زكريا أحمد، محمد
البكار، عيد الحميد عبد الرحمن، محمد فوزي، عبد الحليم نويرة، أحمد صدقي،
أحمد صبرة، حسين جنيّد، محمود الشريف، علي قراج، يوسف صالح، منير
مراد، كمال الطويل.



قيام وسقوط دولة عادل إمام

أمل رئيسيس

الضجة التي أثارت مؤخراً حول تهديد محمد هنيدي لعرش عادل إمام.. تدفعنا إلى تأمل هذه الظاهرة في ضوء الواقع الاجتماعي والثقافي الذي أدى لظهور كل منهما ونجاحه.

فالتغير الذي حدث في بنية المجتمع في السبعينات كان من أهم الأسباب التي أدت إلى ظهور وتآلق عادل إمام، وهي شبيهة بالأسباب التي أدت إلى ظهور محمد هنيدي في نهاية السبعينات كانعكاس لواقع ثقافي واجتماعي في تلك الفترة.. وقراءة كل من الواقعيين يفسر لنا أسباب ظهور النجمين.

رغم أن ظهور عادل إمام سبق تألقه ونجوميته بسنوات طويلة مع نهاية الستينات عندما تعرف عليه الجمهور لأول مرة في مسرحية «أنا وهو وهى» في شخصية دسوقي أفندي، وانطلاقه بعدها في عالم السينما من خلال عدد من الأدوار الثانوية أنبأت بوجود موهبة حقيقية.. في هذه الفترة قدم عدة أعمال في السينما والمسرح توجت عام ١٩٧٣ بظهوره في دور الزعيم بهجت الأباصيري في مسرحية «مدرسة المشاغبين» هذا الدور الذي قرر عادل أن يلعبه في الواقع وصولاً به إلى مسرحية «الزعيم» كقلب يلتصق به أينما كان... رغم أنه لم يكن هو الموهبة الوحيدة في مجموعة المشاغبين لكنه بلا شك كان أكثرهم ذكاءً ووعياً بما يريد تقديمه.

والمؤكد أنه، بجانب موهبته وقدرته على الإضحاك، لم يكن يرضى بمجرد وجوده كممثل كوميدى عابى... هذا الذكاء وقراءة الواقع هما ما صنعنا منه ظاهرة جماهيرية استمرت ٢٠ عاما.

جاءت أول بطولة سينمائية مطلقة عام ١٩٧٩ فى فيلم «رجب فوق صفيح ساخن» الذى حقق فى ذلك الوقت أعلى إيرادات عرفت السينما المصرية.. لكن نجاح الفيلم لم تكن مرجعياته الوحيدة موهبة عادل إمام. لكنها ارتبطت بشكل مباشر بالتغيرات التى حدثت فى المجتمع.

مع بداية السبعينات دخلت مصر مرحلة جديدة اتسمت بالعديد من المتغيرات يرجعها د. جلال أمين فى كتابه «ماذا حدث للمصريين؟» إلى ظهور العديد من المشكلات التى أدت إلى ما يعرف بظاهرة الحراك الاجتماعى وهو التغير النسبى فى الطبقات. وكان من نتيجته ظهور وانتعاش العديد من الفئات العمالية والحرفيين الأمر الذى كان له أبرز الأثر على الجماهير المترددة على دور العرض السينمائي، وبالتالي على نوعية إنتاج السينما والنتيجة التى أراد الوصول إليها: أن كلا من الانفتاح والهجرة لا يمارس أثره فى مجتمع متجانس بل فى مجتمع تنقسم طبقاته.

وكان من الأحداث الهامة ذات الأثر الواضح على صناعة السينما أن الدولة عام ١٩٧٥ قررت أن تقلص دور القطاع العام السينمائي بانسحابها من الاستديوهات ودور العرض التى تديرها، ومع ترك الساحة لإنتاج القطاع الخاص.. سيطرت الأفلام التجارية والهابطة المستوى التى تسعى للإقبال الجماهيرى دون أى اعتبار للتمييز الفنى، وغلبت الأفلام الميلودرامية والكوميدية على الإنتاج. فى هذه الفترة انحسرت موجة الأفلام الكوميدية الجيدة وغرقت الأفلام فى مستنقع الهزليات رغم وجود عدد من الأفلام الجادة لكنها تمثل نسبة ضئيلة. وذلك إرضاء لجمهور السينما الجديد الذى أصبح يشكل أغلب روادها من الحرفيين القادرين مالياً.

فى هذه الظروف والأجواء انطلقت نجومية عادل إمام فى فيلم «رجب فوق صفيح ساخن» إخراج أحمد فؤاد عام ١٩٧٩ ليحطم كل الحواجز ويصبح نجم نجوم السينما المصرية. وجاء الفيلم تعبيراً عن تلك الفئة الجديدة التى أصبحت تمثل الجمهور الحقيقى للسينما، فظهر فى دور الرجل الريفى البسيط الذى يصل إلى القاهرة ومعه قدر من المال لشراء وابور طحين اجتمع أهل القرية فى تدبير ثمنه.. وفى محطة مصر يتلقفه النصاب سعيد صالح ويستولى على المبلغ. قصة قديمة ومكررة شاهدناها مع اسماعيل يس وغيره من الأفلام.. لكن الجديد هى تلك النهاية التى وضعت لتمثل واقعا اجتماعيا جديدا لم تشهده مصر من قبل.. فلم يعد رجب إلى قريته يجر أثيال الخيبة ولم يلجأ إلى العمل الجاد، لكنه تعلم منطق السوق وقرر الاستفادة من الدرس بالمفهوم الجديد للسوق وسياسة الانفتاح.. ونزل إلى محطة مصر لاستقبال أول ريفى قروى جديد ينزل بها



ومعه حقيقة يمارس معه نفس اللعبة.

واستمر عادل إمام فى تقديم هذه التيمة فهو إما فلاح أو رجل بسيط أو من فئة العمال.. ورغم أنه لا يتمتع بالوسامة والشكل التقليدى للنجم، لكن الجمهور الجديد للسينما وجد نفسه من خلال ابن الطلمية القادم منهم.. كل ذلك اكتمل بما يملكه من سحر خاص واتصال نفسى بينه وبين الجمهور.

وحدث هذا التوحد بين الجمهور الجديد وعادل إمام فأصبح يذهب إلى السينما لمشاهدة بطله.. هذا الجمهور هو الذى صنع نجومية عادل إمام، وذكاؤه هو الذى حافظ على إرضاء جمهوره من خلال تقديم ما يريدونه. وهكذا أصبح بطلا شعبيا يمثل الأغلبية العظمى من هؤلاء الناس الذين جعلهم الحراك الاجتماعى رواد السينما.

فى هذه المرحلة لم يخرج عادل إمام كثيرا عن إطار محاولته إرضاء الجماهير لتجسيد واقعهم وأحلامهم على الشاشة.. وكان الوحيد الذى قطن إلى أهمية الاستناد إلى موقف واضح من المجتمع من خلال دعم الفقراء والمفلوبين على أمرهم والانتصار لهم - سواء جاءت هذه الأفلام عن قصد منه أم صدفة خلقتها ظروف تكوينه الجسمانى والشكلى، ولكنه أصبح شخصية كوميدية مستقلة جمعت بين الفرد المطحون والذكى الذى يستطيع الدفاع عن نفسه وانتزاع حقه من خصومه، أى جمع بين شخصيتى الغلبان والشاطر.

بعد اغتيال السادات عام ١٩٨١، بدأت مرحلة جديدة فى مصر حيث منحت بعض الحريات المشروطة.. وأطلقت حرية التعبير والكلام - إلى حد ما - بعد سنوات الكبت والرقابة المفروضة لعد الأنفاس.. التقط عادل إمام هذه التغيرات.. فانطلق فى المسرح يلقي الانتقادات اللاذعة التى لاقت استجابة فى الصالة. من هنا عرف أن الناس فى حاجة إلى من يعبر عن رفضهم لكل الأوضاع والفساد الذى تقضى وبدأت قضايا الفساد تطرح نفسها على الساحة كأهم الأحداث وأكثر ما يشغل الناس وتحويل الفن إلى نوع من «التنفيس» عن كل المسكوت عنه خلال المرحلة السابقة واستفاد عادل إمام من تجربة المسرح حيث التقط بحسه الذكى ما يريده الجمهور، فقرر التغيير وقدم فى السينما أفلاما مثل الأفوكاتو والفول والإنسان يعيش مرة واحدة.

وبدأ التعاون مع مخرجين متميزين مثل راقى الميهى «الأفوكاتو» وسهير سيف «الفول» و«الهلفوت» ومحمد خالد «الحريف». هذا الفيلم يعتبر بمنطق السوق مغامرة حقيقية لعادل إمام، فهو دور بعيد عن الكوميديا ولكنه قريب من رجل الشارع العادى بطله لاعب «كرة شراب» معروف فى مباريات الشارع يحلم بالنجاح فى العمل فيخذل، يحلم بأن يصبح لاعبا شهيرا فتخذه الملاعب ويحلم بحياة مستقرة فينتهى به الأمر إلى الطلاق.. إنها مأساة عدم التحقق فى ظل واقع غير واضح المعالم.

فى تلك الفترة لم تتبلور تماما معالم عادل إمام وما يريد توصيله بالتحديد

من خلال فنه.. ولأنه كان فى مرحلة البحث، وبطبيعته المتمردة والعاشقة للتغيير ظل ينتقل بين نوعيات مختلفة من الأفلام منها الاكشن والسياسة والرعب والكوميديا الفارس.

مع نهاية الثمانينات كان قد عرف ما يريده واختار استكمال الصورة الذهنية التى قرر رسمها لنفسه ودعمها كزعيم وفنان نئى نور إيجابى من خلال تقديم أفلام تحمل رسالة تعكس الواقع السياسى الذى نعيشه، ومنذ تلك اللحظة اختفى من قائمة أفلامه كل ما لا يتفق وتلك الرؤية.. ومع فيلم «اللعب مع الكبار» بدأت مرحلة جديدة توجت بالتعاون مع شريف عرفه ووحيد حاحمد.. من خلال اختياره لموضوعات ذات بعد سياسى سافر اختلطت فيه الكوميديا بالترجيديا وزادت جرعة النقد، وأصبح عادل إمام نجما له مواقف ومعاركه الواضحة ضد الإرهاب والفساد.. قضيتان شغلتا النجم سواء على المسرح أو من خلال أفلامه واتفق موقفه مع توجهات الحكومة فى حفاوة محسوبة لا يستطيع أحد إنكارها أو حتى انتقادها.

وبجانب أعماله «الإرهاب والكباب» و«الإرهابى» و«المنسى» و«النوم فى العسل» و«الجرذل والكنكة» التى دخل بها الى مجلس الشعب واستكملها فى «الواد محروس».. عرف أن الصورة التى يريد رسمها لن تكتمل إلا من خلال وضعها فى إطار الفنان المتفاعل مع المجتمع وقرر أن ينزل الى الشارع عندما سافر الى الصعيد فى أسبوع بعد حادثة الجنازير الشهيرة التى انهال فيها المتطرفون على إحدى الفرق المسرحية هناك.. وعرض «الواد سيد الشغال» غير عابى بنيران التطرف. وتوالت مواقف الإنسانية التى وضعت فى دائرة أحد المحاربين للإرهاب حيث حرص على التواجد مع فرج فودة فى المستشفى بعد حادثة اغتياله مباشرة.

وفى عام ١٩٩١ حضر الاحتفال بافتتاح مقهى وادى النيل بميدان التحرير الذى وقع به تفجير مؤسف.. ولم يكتف بالدور المحلى وأيقن أنه سعى إلى زعامة أكثر اتساعاً وانتشاراً فشارك فى لجنة تضامن الشعب المصرى من أجل الانتفاضة وأطفال الحجارة وسافر إلى الجزائر مؤخراً لعرض مسرحيته «الزعيم».

فى عام ١٩٩٥ عرض فيلم «اسماعيليه رايح جاي» لمحمد هنيدي وفى سابقة لم تحدث منذ «رجب فوق صفيح ساخن» - الذى صنع نجومية عاد إمام وكان أول بطولة مطلقة له - صنع هذا الفيلم نجومية هنيدي فى أول بطولة له أيضا.

هذا التشابه بين انطلاقته كل من النجمين يؤكد فكرة أن ظهور نجم جديد فى مصر يرتبط بمرحلة وجمهور جديد يعلن رأيه فى شبك التذاكر.. فإذا كان عادل إمام بمرجعيتيه الثقافية والاجتماعية نتاجاً لمرحلة الثورة عاش حلمها وذاق انكسارها.. وكان دائماً قادراً على التقاط نبض الجماهير بحسه الثقافى والسياسى الواعى.. فإن هنيدي أيضاً كان نتاج مرحلة خالية فارغة بعيدة عن

أى انتماءات ساسية أو ثقافية.. لذلك عرف كيف يتوجه إلى جمهور لا يحمل أى ملامح حقيقية، لم يعد مباليا بكل الخطابات السياسية وتسمى قضايا فلسطين والحرب وإسرائيل والقومية العربية. جمهور لا يريد أن يسمع شيئاً أو يفهم أو يقول شيئاً.. فقد الحلم ونسى التاريخ وأصبحت السينما بالنسبة له وسيلة للتسلية وسط واقع مريع.. يحدث بين قاعات العرض عن الضحك والفرقة و«الروشنة»، ولذلك كان أكثر إقبالا على فيلم هنيدي الثاني «صعدي في الجامعة الأمريكية».. ساعيا من «كامننا» إلى «روشنه وكاچولوه».

يبدو أن منطق هذه المرحلة لم يهضمه فكر وخلفية عادل إمام الثقافية ولم يتعايش معها.. ولكنه حاول أن يقترب في آخر أفلامه «الواد محروس يتاع الوزير» من هذا الجمهور.. وحاول أن يمسك العصا من المنتصف.. قسعى لزيادة جرعة الإضحاك مع تضمين الفيلم رسالة سياسية ضد فساد نواب مجلس الشعب.. فجاء الفيلم مخيبا لكل التوقعات.. ضاعت الرسالة الساسية وسط بهارات وزيادة جرعة الجنس والضحك المفتعل، ولم يحقق الفرض منه في الإضحاك.. رغم امتلاكه لموهبة الإضحاك ولكن فعل الزمن فعله وأصبحت حركاته أكثر افتعالا ومثل «الضحكة القديمة».. بعد أن حفظها الناس خلال ٢٠ عاما من الإعادة والإزادة في كل عمل.. والآن هو بحاجة إلى إعادة حساباته!

ظهور نجم جديد في الساحة لا يعنى بالضرورة انتهاء أو أفول نجم آخر فالفن تنوع واختلاف زمان عاش الريحاني بحسه الاجتماعي ونقده اللاذع جنبا الى جنب على الكسار، وتعايش وتعاون فنانو الكوميديا مثل اسماعيل يس وزينات صدقي وعبد السلام النابلسي وغيرهم من عمالقة الكوميديا! والصراع لا يكون على الانفراد بالقمة ولكن على تقديم فن جيد هادف ومتميز..

• في العدد القادم •

ملف خاص عن الشاعر: فاروق خلف

ونصوص ودراسات مختلفة: ياسر شعبان/ السماح عبد الله/

هشام قاسم/ إبراهيم فرغلي / محمود الأزهرى/ ياسر عبد الحافظ/

مونا/أ. مراد/ صبحى موسى/ محمد الفقيه صالح

شرف: الوطن، الرمز، الأسطورة

على الدهيني

السعودية

١٣

رن جرس الهاتف حوالي العاشرة صباحاً وكنت في دقائق لاستيقاظ الأولى
«وينك يا متيح يا مسدور الطلايب لك يومين ما شفتاك ولا نحصلك في
الشقة؟»

قلت له: مشغول بالمعرض والندوات، فقاطعتني: قل أنك مليت من وجوه
أصدقائك القدامى أبو عادل وأبو سهيل وأبو يعرب وذهبت للبحث عن غيرهم..
وعلى كل حال لا تنس موعدنا اليوم لزيارة صنع الله إبراهيم كما أن عليك
الاتصال بزوجتك لأنها اتصلت بنا كثيراً خلال اليومين الماضيين لتسأل عنك،
وكان هناك أمراً هاماً يشغلها، سألته: هل قامت الحرب يا أبا الأمة؟
ضحك وقال لم يشغلها «متيح» الآخر بعد.

انتهت المكالمة وبدأ القلق ودلقت على الهاتف كلمات الغضب فقد أخرجني
«أبو يعرب من وهم الاستمتاع بالمعرض وبالليالي الجميلة في شقة «س. ج. ع.»،
وتمتعة نسيان المكان القديم لكي أجد العنين إليه. شربت الشاي وأعددت
«المسل» واشتريت مع «البيبة الشغالة» في صراع المصروفات الجانبية التي
تطلبها للحارس ولحامل سلة «البقايا» ولتصليح المدفأة التي لم تشتغل، وكنت

أصرخ فى داخلى قهراً لأنها لا تسمح لأحد بزيارتى حتى «وردة»
كانت الساعة قد تجاوزت الثانية عشرة ورأيتها - رغم المسافات - تدخل
صالة المنزل عائدة من مدرستها فطلبت مكالمة عبر «البدالة» ولم أتمكن من
محادثة إلا حوالى الثانية بعد الظهر.
انساب صوتها من الطهرآن عبر الهاتف سيالاً كقطرات المطر فذكرنى
بصوتها الخادر فى الليالى القديمة حين كنت أتصل بها فى الثانية فجراً قبل
الزواج.

قالت بحب وهى تخرج من نومة القيلولة
«وينك لهما»

أسعدتنى هذه العبارة فهى لا تستخدمها إلا حين تكون مشتاقة لى، وهذا
يجعلنى مطمئناً بأنها لم تشم رائحة الاحتمالات.
أجبتها: موجود... ولكننى مشغول بالمعرض.

قالت: منذ يومين لا أجدك فى الشقة ولا يجيبنى إلا الشغالة، وأبو يعرب
أوضح لى استيائه منك حيث هجرتهم منذ أيام، وحتى صاحبك «وردة» لم تعد
ترفع سماعة الهاتف. أجبتها: وردة لا تستطيع دخول هذه الشقة، وأنا مشغول
فى هذين اليومين بصديقى «س.ج.ع»... هل تذكرينه.

قالت بتوتر: «هو بعد حى»

أجبتها: أبشرك، فردت بسخرية. طاحت المتردية على النطيجة.
قلت: أنت تعرفين علاقتنا القديمة فانشغلنا بتأثيرها من جديد وباستعادة
بريق ذكرياتنا المحفورة فى الأعماق.

قالت: الله يستر، وصمتت فأحسست بالم يتفشى صوته

وسألتها: ويش بك.. عسى خير

قالت: أنت تستمتع بالثقافة وحوارات الأصدقاء والصديقات فى القاهرة
وتحن نعيش هنا فى قلق احتمالات الحرب!

قلت مداعباً: اتخافين من الكيماوى يا فوزية؟

أجابت: ذلك احتمال، ولكننى كفىرى قلقين على الناس الذين سيقتلون بدون
ذنب فى العراق.

حاولت إخراجها من كآبة اتمسساها فى صدقها الجميل فقلت مازحاً: لا أتوقع
قيام الحرب وعلى كل حال الكمادات موجودة فى المستودع بجانب «بشت»
التخرج من كلية البترول.

قالت: لقد قررت أن أعبر عن رأى وعن رفضى لضرب شعب العراق وسوف
أعتصم وأطفالى فى مسجد الحى تعبيراً عن الحزن وانتقاداً لهذه الممارسات
الخطئة، وأحببت فقط إبلاغك بقرارى.

هزنى موقفها لكننى طلبت منها التريث حتى مودتى بعد أيام وحينها تفكر
فى الأمر معاً.

لم تجب وكأنما دخلت في بئر الصمت أو الألم، فسألتها: وش بك، قالت: أتمنى لك أياماً سعيدة والذي تشتعل يده في النار ليس كالذي يضعها في الماء ودعتها وأنا أتخسص انطفاء صوت أعظم النساء، وقلت إنها تحس براحة الأسرار عن بعد.

إنكسر عدو الحصان المغمض العينين ولم أجد نفسي مهيباً للذهاب للمعرض وحين اتصلت «وردة» لتذكرني بموعدي معها للعشاء اعتذرت عن ذلك ففضيت ولكنها أمسكت نفسها عن البكاء حين وعدتها ببقاء آخر على الغداء في اليوم التالي، حيث سيكون معنا صديقي (س.ج.ع).

قبل الخامسة بقليل كان أبو يعرب يقرع خشب الباب بعنف فخرجت إليه متجهماً ومتسائلاً عن هذه القسوة في دق الباب. قال لي بكلمات سريعة لقد تأخرنا عن الموعد فلتلحق بي بسرعة لزيارة صديقنا. مضت بنا «العربة» وأخذنا نحل اتجاهات المخطط الذي وصفه لي صنع الله إبراهيم بالهاتف، وعبر الشوارع المكتظة وتحت قرع طبول زمارات السيارات استعنا بكل من وجدناه.. وسألنا العسكر، والأطفال، والسيدات حتى بلغنا الموقع في السادسة.

كان المساء قد حل وكان علينا أن نرتقى درج السلالم المظلم حتى الدور السابع حيث يرتاح من عناء الكتابة والتأمل أحد أبرز روائى العالم العربى في صومعة اختارها أو اضطرته الظروف الاقتصادية الصعبة.

كان أبو يعرب كالغزال يقفز الدرج ويسبقني بدورين ويصبح على: يا شايب.. يا عايب و... ما تقدر تطلع الدرج... الله يعين مرتك عليك. تذكرت زيارتنا للشاعر عبدالرحمن الابنودى عام ٧٧م حيث يسكن شقة مشابهة في الدور السابع، وكان معى عبدالعزيز مشرى وكنت أسخر منه بنفس الطريقة وأذكر أيضاً أن الابنودى كان يداعب عبدالعزيز قائلاً: «المره الجيه وانت بتزورنى جيب معاك من السعودية اصنصير صفيير فى جيبك».

صعدنا وصعدنا. حتى افتقدت صوت «أبوعرب»، وحين كادت أفقد الأمل في لحاقى به تطلعت إلى ضوء بعيد في الأعلى وكان وجهه ووجوه أخرى تطل على من باب شقة صنع الله.

بلغتهم منهكاً، ودخلنا الشقة في ضيافة زوجته وحين سألناها عن صديقنا ابتسمت وقالت: لقد خرج منذ خمس دقائق فقط لمراجعة الطبيب الذى أجرى له العملية الثانية.

وجه أبوعرب كلامه نجوى غاضباً: كله منك يا «متيج» ما أخذت العنوان بشكل صحيح، وقالت زوجة صنع الله: لقد كان ينتظركم حسب الموعد ولكن الطبيب اتصل به وأصر على رؤيته ليتأكد من جرح «الفتاق المزيل».

علقت على كلامها: يبدو لى أن هذا الدرج الطويل يا دكتوراه قد أودى بطبقات جلد صنع الله، وقالت: «نعمل إيه...» لم نجد مسكناً مناسباً تحتجله قدراتنا المالية سوى هذا. سألها أبوعرب: وكيف حالة صنع الله الآن؟

أجابته بالأم: المشكلة أنه قد أجرى عملية الفتاق الأولى قبل أربعة أشهر في مستشفى أهلى متواضع الامكانيات حيث لم يستطع دفع تكاليف المستشفيات «خمس نجوم» ولكن الألم عاوده وحين أجرى العملية مرة أخرى أبلغه الطبيب الذى عالجه بأن الفتاق لم يرتق أصلاً وأن الطبيب الأول لم يصل إلى الحجاب المفتوق واكتفى بطبقتين فقط مما عرّض حياة صنع الله للخطر، وقلت بحزن: يا إلهى هل تدنى مستوى الطب فى مصر إلى هذه الدرجة وكنا نعدّه من أرقى المستويات، مهنيّاً على الأقل، وعلقت زوجة صنع الله: إن ما يحدث فى مصر يأخذ الإنسان صوب الجنون أو الانتحار.

وضع أبويعرب على الطاولة خمس نسخ من رواية «شرف» كان قد جلبها معه من معرض الكتاب ليطلب من صنع الله التوقيع عليها كإهداء للأصدقاء، فأبلغ الدكتور بذلك وأوضح لها أنه سيزورهم قريباً للسلام وأخذ الهدايا. كان حزن يهلّ من السقف على كناس العصير وكنت أمنى نفسى برؤية الروائى الجميل منذ سنوات بعيدة كان آخر لقاء بيننا فى جنادرية ٨٧م، وحيث إنه لن يعود قبل منتصف الليل فقد ودعنا الدكتورة وأوصاها أبويعرب ثانية بأن يوقع إهداءه فقالت ضاحكة: ما تخفش حاقول له أول ما يوصل، ووقفت على حاجز السلم تودعنا ونحن نهبط درجاته الاسمنتية بانكسار.

١٤

البارحة عدت إلى حضن شقة الأصدقاء القريبين من العقل، فنالنى ما بدا من عقاب مبيت بدت علاماته على الوجوه ولم يخفف من وطأته إلا التعرف على وجوه جديدة التقى بها لأول مرة.

تركت قسوة الشيايب على يمينى ونظرت إلى الجهة الأخرى فاستقبلنى وجه اليف وحميم لم ألق به من قبل، بلطف خفف من سطوة «الشيايب» على ضميرى. كنت أتخيله قاسياً أو صلفاً كما قرأته فى بعض كتاباته، لكنه أفصح عن معدن آخر فسألته: هل حقاً أنت عبد الحفيظ الشمري، قال: وش رايك فقلت له: لا بد من شاهدين فشهد أبويعرب وناصر الحميدى. كان خيال «عزه» يتجول أمام المكتبة وزجاج الصالة حيث جرى حديث متشعب حول روايتى لم يكن كله مما يثقل الصدر تركّز حول اختفاء عزة، وعلق أبويعرب ساخراً: لم تستطع تجميع عزة فى الرواية فاتيت تبحث عنها فى القاهرة، فإذا ما وجدت فلا مانع عندي من استضافتى لكما فى شقتى بدلا من «الصرمحة» من شقة إلى شقة. وقال أبوسهيل ضاحكاً: سيصبح لدينا إذن: «عزة» و«عزيزة».

أتسنّى ناصر وعبد الحفيظ فى تلك الليلة لكنهما غادرا مودعين قزيباً من الفجر، فناصر ذاهب لبيروت لمتابعة بروفة الطبعة الجديدة لمذكرات الأستاذ عبد الكريم الجيهمان، وعبد الحفيظ عائد الى ملاذه فى جريدة الجزيرة. كم أغبط ناصر على هذا الوفاء النبيل لأبى سهيل وكنت أتطلع إلى عيني الأستاذ محمد



العلی وأنا أجلا مشاعری الداخلي متسائلا بصمت: ألا يستحق منی هذا الرجل جمع أشعاره وبعض محاضراته وكتاباتہ الغنية لأدونها بجانب ذكرياتی معه فی كتاب، وحين ودعت الشقة قریب الفجر كنت مثقلا بوخز الضمیر.

هذا الصباح لی فلن أذهب للمعرض وسأتهیا لوداع «وردة» فلدی بعد ذلك مشاريع أخرى علی أن أفرغ. لها وقبیل الثانية عشرة غادرت الشقة فی الطريق إلى البلد... إلى قاع المدينة حيث مضى بی السائق فی شوارع القاهرة من میدان السويس إلى میدان التحرير. كنت مملوءاً بشخصیات رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم، وكنت أرى وجوههم فی الحارات الخلفية، أمام العمارات الطويلة، وأمام الحوانیت وفي تقاطع الشوارع ومنعرجاتها أحياء یرزقون. توقفتنا أمام كشك بیع السجائر ورأیت شخصین يتصارعان وبجانبيهما یرتجف شاب لم یبلغ العشرين خوفا منهما أو علیهما: قال أحدهما وهو یمسك بتلابیب الآخر «حاشخمسك»، وقفز أشرف عبدالعزیز سلیمان (أو شرف كما تسمیه أمه). من نص رواية «صنع الله» أمامی. هذا الشاب الذی تربى فی

البؤس وجهنم الانفتاح وحرية السوق یفتح أحلامه علی ما تعرضه واجهات المعارض الاستهلاكية فیفرم بماركات الأحذية والملابس والنساعات والكرفات والعطور وبلایز النساء والنظارات والسيارات، وبكل ما یراه ولا یملكه.

هذا الشاب یدخل قاع المدينة المرعب حين یدافع عن شرفه فیقذف «الخواجة» الذی استدرجه إلى شقة وحاول اغتصابه - بزجاجة «البلاك» فیموت «الخواجة» ویدخل «شرف» إلى السجن یتهمه «القتل». وهناك فی القاع الآخر للمدينة حيث یلتقى المجرم واللص، والیزی، والمناضل، والذی انتهك الأعراض والذی دافع عنها فیقوم عالم أكثر وضوحا فی صراعه وجبروته حيث لم یعد للإنسان فيه إلا استغلال الآخرين أو الموت. هناك مئات الفتوات ومئات الضحايا ولا یبقى من القانون إلا القوة، فتتشأ فی كل زفزانة تراتبیه السيد والمسود، والظالم والمظلوم، بوجهها الفاضح كمصورة نقيه لما یحدث علی سطح المدينة.

أنفق صنع الله الكثير من الجهد والعزیز من الوقت لیجمع مادة هذه الرواية من السجون، والضحايا ومن الشهود والمحاکین، ومن مدراء السجون وعساكر الحراسة لنا هذه الرواية/المحنة.

وإذا كنا الفنا قراءة العشرات من الروایات التی تستلهم عالم السجن الذی عانى بطشه الآلاف من عناصر التنظيمات السریة الیمینیة والیساریة، فإن هذه الرواية تسلط الضوء الذی یعشى القلب والضمیر علی مئات الآلاف من ضحايا الواقع نفسه بكل تشوهاتہ.

سیدهش القارئ لقدرة العین الراصدة فی الجزء الأول من الرواية، وسیعجب للجهود الخارق الذی بذله الروائی لتجميع «الوثائق» والحقائق من المجلات والتقارير الموثقة، لیصوغ منها الجزءین الثانی والثالث، وسیتوقف أحتراما لهذه العین الرائیة التی جمعت المعلومة وأدخلتها فی نسج السرد الروائی

لتمد معنى الرسالة إلى مداها البعيد.

اشترت علية سجاثر ومنديل «ورق» من الكشك وعيناي تراقبان المعركة الحقيقية التي تدور حية أمامي على رصيف الشارع بين الفتوات المتصارعين على التفرد «بالشباب» وكأنني أشاهد القتال الذي حدث في السجن بين «بطشه» و«سمبو» أبطال إحدى الزنازين في رواية صنع الله وقد احتلا الرصيف وهما يقتتلان على ذلك الشاب المفجوع، ولولا خشيتي من بطشهما لصرخت بالشباب لكي يهرب. ولكن كيف يهرب «شرف» من سجنه وقيود سجانیه الذين يستخدمونه مرغما لتخبئة «الحشيش» و«الحبوب»، أو لتنظيف الزنازن، أو لتوظيفه مخبرا «سريا» لمدير السجن على الدكتور «رمزي» الضمير الواقعي الذي يحمل هموم الناس والوطن في أعماقه وعلى لسانه.

لم يهرب الشاب كما توقعت بل انتظر انتهاء الخصمين من معركتهما واتفاقهما ليسير معهما إلى حيث لا أدري. ركبت السيارة وطلبت من السائق أن يسرع فموعدى مع «وردة» قد أظف، ولكن «شرف» وهويخوض صراع حياته وموته للحفاظ على شرفه أو سقوطه، من زنزانة إلى أخرى ومن دور سفلى إلى علوى، ومن سطوة «قبضاي» إلى منافسة ظلت تؤرق لذعة اللقاء.

وحين دخلت المطعم كانت «وردة» قد سبقتنى إليه. استقبلتنى بفرح لم استطع مجاراته وكانت تلبس تنورة طويلة مفتوحة من جانب الساق الأيسر فأشرق لمعان ساقها، وكنت أتذكر «شرف» وهويقاوم الآخرين ليحافظ على الجزء الأخير الخاص بحياته وهو «شرف» جسده فقط.

قلت لوردة: ساهديك رواية صنع الله «شرف» وأتمنى أن تقرأها بعد روايتي التي أتوقع أن تكونى قد فرغت من قراءتها.

قالت ضاحكة: «هو أنا لقيت وقت للقراءة ياخويه، بس مالو أدهالى وأنا أبقى أقرأها».

قلت لها: لاحظت في الرواية غياب السجناء المنتمين لليسار ولم يبقهم منهم إلا دفايه اشتروها في السجن وحمام قاموا بترميمه، بينما «جماعات الإرهاب» لهم وجود كبير فهل يعكس ذلك ما يوجد على السطح من حجم القوى السياسية. بدت وكأنها لم تستوعب كلامي وقالت بابتسامة قلقة: «ياخويه انا ماليش في السياسة».

حدثتها عن الرواية، وعن شرف وأمه، وعن العالم السفلى لقاع المدينة وحضرت الأسطر الأربعة الأخيرة من الرواية، حيث يذهب شرف إلى الحمام لحلاقة ذقنه فيرافقه سالم أحد «الفتوات» المؤيدين في السجن والذي قتل عددا كبيرا من الناس دون أن يدري لماذا فيطلب من «شرف» أن يحلق أيضا شعر ساقيه الكثيفتين لكي يستمتع سالم بنراهما.

استفزه الكلام وسالتنى ورده باستنكار: وهو «شرف» عملها؟

قلت لها: نعم!

تمتعت بشئ من الرثاء والخجل: «أنا باحب الشعر على جسم الرجل وخاصة صدره.. وصاحبك ده «خيخه» مش رجل، ثم حركت شعرها إلى اليمن قليلا. وتطلعت إلى وسالت: مش يمكن قصة صاحبك ده خيالية مش من بلدنا. تطلعت إلى أطراف «تنورتها» الطويلة وتاملت ابتسامة ساقها وقلت: لا أدري يا وردة، فلعل شرف كان حقيقة مرة أو لعله كان رمزا، وطنا أو مبعي أو أسطورة، وليست الإجابة واضحة أمامي ولكن الرواية تشير بأساليبها الخفية إلى ذلك. لفنا صمت المقيط، وطلبنا من «النادل» قائمة الطعام وحين قدمها لنا عرضتها على وردة فقالت بلهجة سريعة: «اطلب لنا اللي انت عاوزه»، وكان صديقي (س.ج.ع) يدخل المطعم فاتحا قميصه فبانَّت لبدة شعره الكثيف وابتسمت «وردة»!

كانت المائدة عامر بما يليق بوداع وقد ارتسمت البهجة على وجهي «وردة» ورقة حديثها وكان (س.ج.ع) يرمقها بإعجاب. قلت له لقد كنت أحدث وردة عن رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم فقاطعني: وبكل تأكيد حدثتها عن حلاقة الساق. ضحكنا للملاحظة وسميت وردة أطراف تنورتها من الأرض فضحك جانب من ساقها اللامع، وقال صديقي: لقد أثقل صنع الله روايته في الجزءين الثاني والثالث بكميات هائلة من المعلومات والخطب الوعظية فخرجت من سياق السرديات إلى سياق الخطاب الفكري وتعالقاته الاقتصادية والسياسية وكان بإمكانه اختصار كل ذلك أو البحث له عن مشروع كتابية أخرى. قلت له: لعلني أوافقك جزئيا على ما ذكرت وخاصة بعض الأحاديث الطويلة وكذلك نص «المسرحية» التي تم إخراجها داخل السجن ولكنني أرى أن الرواية في كليتها تنبني على وجهين: الأول مئآت الحكايا والأشخاص المقتطعين من تاريخهم والذين يعيشون كابوس عالم السجن القاتل والصدفة العمياء التي جعلتهم يعيشون أو يؤلفون حكايات أخرى أشد قسوة من عالم ما قبل السجن. وفي هذه المعمعة لا يتم إلقاء الضوء على لحظة السجن كنتيجة لشروط وسياقات حياتية لا نعرفها وهو ما يوفره الوجه الثاني الذي يرد على شكل معلومات وحقائق وأحداث ومقتطفات من كتب ومجلات ليضع أمامنا الحياة خارج السجن بكل تعقيداتها واختلالاتها نتيجة لمتغيرات سياسية واقتصادية تعصف بالمجتمع فيجرف الناس في طوفانه ولا يعود للشخصية وجود ولا تاريخ ولا أحلام ولا مقارمة حيث يكون السجن حياة «فتنازية» - رغم وثائقيتها الواقعية - فيصم من هم في الخارج مثلما يحتضن ضحاياها في داخله. الرواية تدون متخيلها السردى ومرجعيتها الواقعية معا لتوظيف الرؤية الجمالية التي يتبناها صنع الله إبراهيم حين يقول: «إن لحظة الفعل الكتابي (...) تفسر وتبرر وتسمح بفهم الواقع ومكاناته». هل قرأت ما كتبته الدكتور

«يمنى العيد» فى كتابها «فن الرواية العربية» عن هذه الرواية، أجابنى بالنفى ثم ابتسم وهو يهز رأسه وقال: لم أقرأ. ولكننى أعتقد أنها ستضمن الرواية لأنهما معا، يمنى وصنع الله، ينطلقان من نفس الأرضية الايديولوجية. قلت له: لعل ذلك صحيحا لكنهما يتمتعان بإحساس جمالى عال يحررهما من جمود «الدغمائية»، كما ويتمتعان بأفق فنى منفتح ورؤيا فنية تجريبية لا تخفل الواقع ولكنها لا تنغم أسيرة له. وقد رأيت الدكتوراة يمنى العيد أن رواية «شرف» مشروع تجريبيّ وتجديدى.. على أساس الدوال ومدلولاتها، وبين نمط الخطاب والواقع المرجعى الذى يخيّل عليه المروى.

وتصل الى القول بأن عملية التغريب التى تطرحها رواية «شرف» منوطة بعملية تغريبنا نحن القراء عن الجمالية التى ألفناها فى جنسها الأدبى. ولعلّ هنا لا اتفاق مع الناقدة بشكل كلى لأن القارئ سيفر من هذه الرواية المثقلة بخطاباتها المتعددة والصادمة لما اعتاده من تصوص سائدة بحثاً عما ألفه أو ما هو قريب منه.

كانت وردة منهمكة فى الأكل وحين أثقلنا عليها بالحديث قالت: «ما تاكلوا وبعدين نبقى نتكلم»، وقال (س.ج.ج): سنجمع الخيرين معا ثم عقب على حديثى: ليس هناك من عالم سوداوى كالعالم الذى وصفه صنع الله، ولكى تأخذ الدراما حقها من الشكل الموضوعى كان لابد من إبراز شخوص مناقضة لكل هذا العالم السوداوى.

قلت له: لعلك قرأت ما كتب الدكتور صلاح فضل فى كتابه «أساليب السرد فى الرواية العربية» عن رواية «ذات» لصنع الله حيث أشار إلى أنه لو كان ما يمشده الراوى فى هذه الرواية صحيحا لكان هذا الوطن فى طريقه الحتمى للدمار الحقيقى، ولفقدنا أى أمل فى المستقبل.

قال (س.ج.ج): لم أقرأ الكتاب ولكننى لاحظ أن رواية «شرف» ورغم ما أثقلها به من معلوماتية أكثر تماسكا من «ذات» التى كانت درجات التشظى والتشيت فيها عالية. ولعلك باستذكار «ذات» ذكرتنى بملاحظة برزت أمامى وأنا أقرأ «شرف» تتمثل فى أن الروائى جمع مادة أرشيقية هائلة وهو يعد لرواية «ذات» ولما لم تتسع لكل هذه المعلومات بحث لها عن مكان فى «شرف» التى أعتقد أن عالم السجن الذى تمثله كان كافيا لجعلها واحدة من الروايات العربية المتميزة فى التعبير عن هذا المناخ، ولحفظ لها ترابطها الدرامى مثلما فعل فى روايته الرائعتين «تلك الراتحة»، و«اللجنة».

خرجنا من المطعم عصرا ومضينا نذرع الشوارع من طلعت حرب إلى «الشوارع»، وكنت قد أجلت الحديث عن «ورد» الرواية إلى ما بعد الأكل. قلت لها سأحدثك عن وردة مادمت لم تقرأى روايتى بعد. وردة هى صديقة سهل الجبلى فى السجن وأتيست وحدته يغازلها ويناجيها ويقبض عليها فى كفه.. صاحبت وردة: يا دهنوتى هيه متديّل والأحبة فصغص.

قال: (س.ج.ع) ضاحكا: إنها «نملة» يا وردة وقد أسماها على اسمك ويبدو أن صاحبك لا يجيد التعامل مع النساء فاخترع هذه النملة.
صمعت وردة ثم التفتت إلى بعد أن قطعنا الشارع المكتظ بالبشر والسيارات والقطارات وسألت: وهيه روايتك فيها سجن برضه؟ أومأت لها برأسي موافقا وقالت: وهو راخر «سهل» برضه حلق شعر ساقه. ضحك صديقي وأجابها: لم يحلقه ولو طالبت مدة سجنه فلربما فعل ذلك! لاحظت اندماج وردة في الحديث مع صديقي وكانت علامات المودة تلمع في عينيها، وكنت قد قررت توديع وردة لقرب سفري، ولكني لأسباب غير محددة، وإن كان في مقدمتها غيرتي من ارتياحها له، حملتني على إرجاء التوديع خاصة حين طلب منها أن تكتب له عنوانها. أجايبته وهي تداري وجهها حياء: ما تكتبه أنت.. هو أنا أعرف أقرأ والا أكتب؟ فاجأني كلامها وسألتها: لماذا إذن طلبت مني روايتي؟
قالت بفجل: «كنت خائفة عليك من يوسف ورحلة الصعيد، وكمان حاويزة أخليها تذكرك».

تطلعت إلى ساعمتها وقررت العودة إلى المنزل على أن نلتقي فنيما بعد، ومضيت مع صديقي إلى آخر الشارع نتسكع أمام الواجبات ونتأمل وجوه النساء وتشكلات أجسادهن، وقال لي (س.ج.ع): إذا كنت تريد أن تغامر بتجربة الصعيد، فلماذا لا تتزوج وردة فهي جميلة ومهذبة؟
قلت له غاضبا: أتزوج هذه التي لا تفك الحرف؟
ضحك مني: وهل تريدها بروفسوره.. ألا تكفيك أم عادل وأكمل.. صدقني إن هذا النوع هو الأكثر حميمية واهتماما بزواج عابر مثلنا.
كانت كاتبة المساء تظلل خطواتنا وكنت غارقا في الصمت، فقال لي صديقي باستفزاز: لم أر شخصا متناقضا مثلك، تمد جسورك للنساء ولكنك تتجنع كعانس.

قلت له بغضب: أنت لا تعرفني.
ضحك: أيها الصعل الوديع... أعرفك تماما فانت تريد ولا تريد... تتهرب من العلاقات النظامية أما أنا فقد حسمت أمرى وتزوجت الصعيدية «مرفيا»، أما أنت فستبقى ملعبا للقلق والعجز.
قلت له: لست قلقا ولا عاجزا ولكنني قد وعدتها بأن، وقاطعني: أنت ستستمتع وبطريقة نظامية ثم يا أخى ما أدراك أنك تزوجت، في مدينة العشرين مليون، زواجا عزفيا.
قلت له: لذلك قلت لك أنت لا تفهمني يا صاحبي.. حينما سأعود من رحلتي سأجلس أمامها وسأسرد عليها كل ما حدث وسوف لا أستطيع إخفاء ذلك الأمر عنها.

قال: من جهتي ثق تماما بأنني لن أبوح بالسر لأحد، فاتكل على الله ودعنا نذهب غدا إلى الصعيد.. غمغمت كالأيكم وقلت له: دعني أفكر بهدوء.

يا له من كونٍ أبيض.. يا له من عدمٍ أبيض (١)

غادة نبيل

«لو كان هناك إله، فكيف كنت أطيق ألا يكون إلهاً؟»
(فريدريك ينشيه)

ليس ثمة ما هو أصدق من هذا التطلع كيما ندخل «فهارس البياض» للشاعر
ماجد يوسف: ..
عندما نبدأ قراءة هذا العمل يتكشف لنا أنه لا ينهض على ضلعين - كما تراءى
لى من الإطلاع الأول - إما من ضلع واحد أصيل نام منتثر.
فهارس البياض.

الصمت . الفراغ . الأولية والمنتهى. نحن لا نتعامل هنا مع مقطوعات من
الأشعار القصيرة والتي كانت اختزالات فلسفية منظورية perspectival
foreshortenings مثلاً فى «براوين الأنثى».
الديوان كله من الأقنوم الأول وحتى آخر «زفاف» يحتشد للبياض ككتلة
ومنتثر.

يسيل الأبيض من القصائد.. العناوين.. المتون.. التشبيهات.. الألوان
الأخرى.. الأشكال الهندسية.. المعنوى والملموس. الكون لون واحد وماعداه
تحولات.. ترتد سريعاً إلى الأصل لتتقلب حتى على الثنائية اللونية القصيرة
فى بعض المواضع. ما بين الأبيض والأسود على وجه الخصوص) وإلى جانب
«البياض» يستعر النص بمرادفات لونية فياضة مثل «الضى»، «السحاب»،
«الجليد»، «الفجر»، «كوباية اللبن»، «والنور».

لا تراه عين الشاعر إلا اللون الملك. اللون الانبثاقية. اللوم الكوة. واللون الانتقال. وهذا رغم إذابة الحدود بين الألوان الضدية سعيًا وراء التبشير والتوحيد عندما يقول بما يشبه السخرية «أسود بياض الموت فى كويابية لبن» ثم يعود لإعطاء الألوان رمزها وتوقعها «أبيض رخام» و«أسود حاخام».

ولا أتحدث عن اللون هنا من حيث كونه قد أعار نفسه لاسم ديوان أو من حيث هو رمز وإنما كمدخل نستشف منه - أملين - كيف يمكن لضلع واحد وأقصد به العدمية أن يعتمد مصدره الأصلي.. وأقصد به ضلع التمرد.

البيير كامو وفردريك نيتشه يلتقيان.. عبر برزخ لبياض يمكن أن تجاور سؤاليهما: «هل يمكن للمرء أن يعيش ككائن؟» وهل يمكن للمرء أن يحيا دون أن يؤمن بشيء؟»

وهذا مع كثير من التحفظ - بالإجابة عن الشاعر - على إطلاق السؤال الثانى.

عن السؤال الأول لربما أمكننا التساؤل وهل يمكن للمرء ألا يعيش ككائن؟.. لكن هذا لا يكفى ولو شئنا المطلق لأمكن القول إن طموح الثورة كل ما يطل.

لذا يمكن أن نفترض أن الفن الذى هو فى اعتقادنا ثورة دائمة يمكن أن يكون المحرض الأوحى وربما أيضاً - المقيى - على رغبة العيش الأبدى وعندما يلوح الفن (الشعر هنا) مستترا وراء هذه الرغبة ثم ينكس رأسه إما اعترافاً بالمحال أو زهداً فيه (وهو أمر تعود إليه حقاً) فإن هذه الغرضية والسؤال المشبع بها لا بد وأن يقودنا - بداءة - إلى مسألة عدمية الفهارس عبر ما نتصور أنه أصلها ومثناها.. التمرد الميتافيزيقى المتمرد (ميتافيزيقيا) ليس بالضرورة ملحدًا..

فى رأى كامو مثلاً هو «متلاعن» يرى الإله أبا الموت.. وعليه فهو يحاكم الإرادة الإلهية. إنه كائن رافض أكثر منا هو كائن ناكر وهو عندما يحاول إسقاط الذات العليا فى مرجل كبير لا يسمى لتذويب تلك الذات بقدر ما يعبر عن فشله فى استدعائها فى وجود يلوح له كعدم محض. وبالطبع يتعين على الشاعر المعنى بفعل الإسقاط هذا أن يبرز فعلته - إذا صحت كلمة تبرير هنا لأن عملاً كهذا يحمل قيمته الأخلاقية فى كينونته وبشارته أى نقاء الاجترار أو حالة التحقق ذاتها - ولا يتحصل هذا التبرير إلا «بمنظومة قيمية بديلة» هى التى يمكن أن نعتبرها مسئولة عن انفتاح ثم تبوتق ثورته.

وهو كائن صانع لحده بفضيلة خلق عالم بديل لذلك الذى رفض ونجح أن يسقط - إنه كما يقول كامو:

«لا يسعى لقمع الله وإنما يريد فقط أن يصبح مساوياً له». ويحرك دعوى التمرد الميتافيزيقى فكرة وحدة با.. مكتملة ومتكاملة فى مواجهة الناقص والمعدم والمبتسر. التمرد فى هذا الحال يقف ضد كل ألم الحياة والموت كظاهرة على وضع الإنسان من حيث ابتساره - بفضل الموت - وإهداره العظيم - بفضل الشر».

واحسب أنا أمام ماجد يوسف نقف أمام المتمرد الميتافيزيقى.

لكننا - حتى لو تطرقنا إلى الإنكار - لا ستوجب الأمر تفرقة بين عدم إيمان يقوم على استسلام وعدم إيمان يقوم على ثورة.

جابريل مارسيل يرى أن الأخير قد يكون عديمياً .. وإن لم يكن بالضرورة. فهو يمثل لقطب السالب لفكر من الممكن أن يتحرك آخر الأمر - في اتجاه الخالق وعندها تستحيل إشكالية الثورة إلى إشكالية رئيسية بل «ودينية» من خلال تحول حالة الثورة إلى أولى المراحل في جدلية تطهير. والحق أن رفض الشاعر وغضبه وهو يحدث الإله - والمحادثة في تصورنا فعل دال على الاعتقاد بوجود - تعطى هذا الإله المنكور أو الغير معروف ما يكفي من الوجود والكينونة لممارسة الرقص أو الحق لأن «عين العيب أن يكون المرء مشحوناً بكل هذه الكراهية الراضية لكائن هو - على الأقل - يدعى أنه يعتقد أنه غير موجود» . (هذا حتى بزعم أن رفض "الشاعر" يختلف عن رفض "الفيلسوف").

لكنني لا أتصور أن ماجد يوسف يكثر للسؤال الأخير بل أذهب لأبعد منه لأؤكد أنه ربما لا يتحسس له .. لاء مزدوجة. ضد الموت وضد الخلود (يفرضه ممكناً) .. وهو أمر يؤجج الثورة بانتصاره لمنطقة لا يملك من يقف فيها إلا أن «يقول عن العالم - كما هو ليته لم يكن، وعن العالم كما ينبغي أن يكون - أنه ليس موجوداً ولا يمكنه أن يوجد» ... وهذه المنطقة هي العدمية.

يا نافخ البوق ف العفن	لم الفيران من شق شق
وانسخ خيوط هذا الكفن	لو تندفن انطقها: لا
افرد قلوبك ع السفن	وارفض تقول الموت دا حق
انفخ بوقك	أنفخ صور
تحتك .. فوقك	أنا منصور
أنا مخلوقك	مش مكسور
خارج طوقك	خطيت سور
كل حقوقك	روحي اليور
خدها لضلمه	وسبني لنور
انفخ بوقك	انفخ صور

هنا مساواة للإله كما أسلفنا بل ومجاورة له. بالعزة الإنسانية يقايض الشاعر .. روحاً بحياة وهنا انتصار. للاختيار حتى بعد الموت. بل يمكن أن تزيد هنا اعترافاً بالالهوية (أنا مخلوقك).

ويقور الديوان بالخوف.
«هل ممكن الخوف يتحصر

على رغبتي ف رسم الهلال بالمسطرة؟»

الرغبة خائفة والتجاسر محدود. يستخدم الشاعر مفردة خوف ١٣ مرة في الديوان خلاف مرادفات مثل "الرغبة"، "رعب"، "مرعبة". لكن تسطع هنا الرغبة

فى تفكيك ما هو قائم.. فى انتزاع المستحيل تلك الحرفة الأقدم والأكثر جاذبية لكل مشتغل بالإبداع. والاستحالة لا شك مفجرة للثورة.

نوقن جميعاً أن ثمة أقانيم وقوانين. ومن القوانين المستعصية رسم الهلال بالمسطرة. والصورة التى تحتوى الرغبة ليست كناية أو استعارة لوجود منزوع الموت (حلم الشاعر) وإنما نطق المستحيل فى سؤال عله يتبدى أقل استحالة.. فإن لم يكن فهو وحديث الموت كالمتوازيين وليس هذا بدوره استخلاصاً حدسياً لأن الشاعر نفسه يسمى الخوف فى سؤال حلم والأكثر أن يعقبه بسؤال صريح ما إذا كان صعباً أن يضع حداً «لكل تلك المسخرة»..

والسياقات التعريفية للمقردة (المسخرة) والتى تتوالى بعد ذلك فى النص الشعرى تفسرها بالحياة والموت.. بالهلاك والمقبرة عوضاً عن مسئوليتها عن فعل صلب السؤال الأول «يا هتلى؟» دوماً سبب - فيما يقدم المتن - سوى لأن توأمها الحال..

وبين الرغبة فى رسم الهلال بالمسطرة واستحالة ذلك وبين هذا الحال والخوف مساحة خالية من القرع إذ ينطق الشاعر:

«وعشت أقاوح لحظة لحظة ويوم بيوم» ليس فقط لأننا سرعان ما نجد أن الهرب يكون «من يقظة لكابوس» ومن هذا إلى نوم «واهرب من الكوابيس بنوم» ولكن لأن أقاوح التى تتكرر فى أكثر من موضع فى ثنايا العمل تسمعنا بالشك إذ لا يخفى الفارق العظيم بين «المقاوحة» و«المقاومة».

نحن نفهم أن أساس كل ثورة مقاومة كل سلطة. والشاعر بفرض اتفاقه مع بارت فى أن لاى كان، يدرك أن ذلك غير ممكن وربما حتى غير أخلاقي. وبالطبع فإن هذا الوعي بغياب الحرية لا يتمخض عنه الرضا بغيابها.

يقول فوكو فى «إرادة المعرفة»:

«حيث تقوم السلطة، تكون مقاومة.. ونقط المقاومة هذه حاضرة فى كل مكان من شبكة السلطة.. هناك المقاومات الممكنة والضرورية وغير المحتملة. والتلقائية والمتوحشة والمنعزلة والمبتسرة والعنيفة والمتضاربة والميالة إلى الصلح والهادفة إلى مصلحة.. وتلك التى لا تتوخى هدفاً بعينه وهذه المقاومات لا يمكن أن توجد تحديداً إلا فى حقل استراتيجى لعلاقات القوى».

ويصعب تصنيف مقاومة ماجد يوسف أو تسمية «النوع» الذى تنتمى إليه وقد تكون كل الأنواع (٥) التى ذكرنا باستثناء الساعية إلى مصلحة ربما لسببين. الأول أنها تفضى إلى عدمية.. نشمها ونتحسسها منفوثة مبعثرة تداد الفهارس والثانى قد يكون نتاج مواجهتها (ولن أقول ارتطامها) بفكرة الإله وهذا يختلف إلى حد ما عن «الحقل الاستراتيجى لعلاقات القوى» رغم أن الوضعية المغايرة لا تلقى. ومن ناقلة القول التنبؤ إلى أن المقاومة قد تسعى ما هو مقاوم (بفتح الواو) من حيث الصلابة والرسوخ قبلما تبدأ لكنها أيضاً قد لا تعيه غير أن هذا قد لا يحصل خوراً يفت فيها بالضرورة. إنها - لو شئنا - الفعل



الأكثر أصالة، الفعل الواثق.. المستهدى بنفسه وبمشروعيته، بينما «المقاوحة» كمفردة عامية لا ترتبط إلا بالمستعصى وتحمل الكثير من الاعتراف المسبق ليس بالفشل ونذره حتماً وإنما على الأقل باستحالة الانتصار. وتثقيفها بهذا الشك الذى تبدأ به وتنطلق منه هو الذى يحمل معه إلى داخلها فعل التفتيت لأنها أكثر وعياً باستحالة الصراع أى بحالة الاستحالة التى كما تفجر غيظ الثورة وأنها إلا أنها قد تسحقها كذلك.

ومن ناحية أخرى الخوف يفتقر خطاب الثورة التى تركز على عنصرين.. أولهما رفض لا يهادن للموت وإن كان يتعامل معه - ظاهرياً فقط - باستخفاف وعدمية . وثانيهما إدانة حالة المقبولية العامة Acceptability التى تسرى فى أوصال كل ما يفترض أنه حى ومن ثم متغير.

والخوف الذى تمليه رؤية عدمية قد لا يكون أكثر من تحديق هادئة بكل الخراب المحيط لكنه أيضاً انعكاس عميق لانهايار القيم العظمى وتراجعها بحيث يؤول العيش إلى استمرارية بلا هدف حقيقى تختفى فيها الحدود بين العالم الحقيقى الذى هو كاذب، متناقض، وبلا معنى وبين العالم الوهمى الذى هو أحيا سأمه الأمر الذى يستدعى حالة من النسبية الأخلاقية وغير الهادفة التى تلقى بنفسها على كل شىء.

والتحديقة الهادئة التى نقصدها ليست بالضرورة موقفاً رواقياً وإنما قد تكون حالة من عدم الوعى التام يتعامل بها العدمى مع سيولة «العالم الحقيقى» ومع حياة يعرف أنها بلا قرار.. أو بالأحرى «يحسها» كذلك.

«والكون فى حالة اهتزاز من غير رجا»، «هو الدوار / نفس الدوار/ فى دايره دارت بالزمن»، «ف سراب حقيقة واحتمال»، «الصورة هى الصورة/ والبرواز خيال/ بين الحقيقة والاحتمال»، «بقى العدم والمستحيل، والألف ممكن ع الورق»، «وهم اليقين الذى احترق.. فى كهف من صنع الخيال/ لعبة خيال الضل على حيط من ظلال/ «كُل البنا العالى المهيب - على هيئتى - وكل أجزاءه احتمال»، «أنا الظلال والحلم والكهف الخفيف» (هنا الاستدعاء يكاد يكون أفلاطونياً)، «وهم يلمننا ويضمننا».

والحق أن المأزق من الضعب الحديث عنه فما بين عالم مأمول (للمؤمن فقط) وآخر مرفوض وقاس (لنا جميعاً) ليس ثمة خيارات تخرج عن إطار الموعود والمنتظر اللذين يشكلان «حقيقية» «عالم آخر» بالنسبة لرجل الدين أو الحكيم أو الاتقياء لكن عنصر الإلزام مقابل الوعد الأخرى غائب بالنسبة للطائفة الثانية.. فأى عالم حقيقى إذن؟.... ويستتبع هذا الانهيار انهيار مماثل للعالم «الظاهرى» خاصة لدى قياس ما هو قائم بما هو مفترض .. حتى وإن لم نؤمن به تسحقنا المقارنة بين المعروف واللامعروف.. يسحقنا الخيال. ويزيد المأزق حدة أمران كلاهما من الأول إرادة الشاعر الإنسان العالم بتحطيم الزمانية ويجد أن إرادته لا تملك نكوصاً (وهنا أعمق يؤر الوحدة حزناً بالنسبة للإرادة). والثانى

استمرار المسألة.. من نوع «إذا كان الإله هو العارف المطلق والقادر المطلق والخير المطلق فمن الصعب جداً أن يصبح الإنسان حراً». وماجد يوسف يريد أن يكون حراً. والشكل المتسامي للتعبير عن النهم الجميل للحرية (٦) هو نفسه الذي يرفض الاكتفاء أو الاستعاضة باكتشاف الذات ليس عن ممارسة الوجود لأن «عين الوجود فيها موت وبلاهة» وإنما عن التمرد على كل ما يجعلنا ما نحن عليه أي محدون ومصنفون ومحدون. والأكثر من هذا الحيرة الجياشة التي لا تفهم كيف يكون إلهاً خيراً - على حد قول نيتشه - ذلك الذي يعلم كل شيء ويقدر على كل شيء ولا يعبأ مع ذلك بأن تكون مقاصده مفهومة لمخلوقاته ويتحرك نيتشه للامام خطوة لا نجزم ما إذا كان الشاعر يخطوها معه في الربط بين الشر والإله المالك للحقيقة والذي رغم هذا يرى كم العذاب الأليم الذي تعاناه البشرية للوصول إليها ولا يعينها عليه.

ومسائل الديوان لا تنتهي نسوق منها على سبيل المثال:

«يبقى البريء أصلاً حزين
والا الحزين فعلاً برئ
والا البراءة وهم مات بالمعرفة
والمزن كان هو العدالة المنصفة؟»

وأيضاً:

السجين أجمل بالخيال
.... وإلا الجمال بالسجن حر؟
ولو السؤال مش قيد وشرط
كان يبقى حرية وشطط؟

ثم:

«وإلا الخيال كان يوم ترف
والا المدان لو كان برئ
عمره اعترف والأأقر؟»

وانهيار العالمين «الحقيقي» و«الظاهري» هو المستول عن هذا التداخل القيمي.
ومرة أخرى:

«مين الجاني؟»

ومين البانى
مين صاحب الفعل الإنسانى
خوف المذت
والا الشعرا اللى بتو الأحجار ؟
وايضاً عندما يقول:

«ولو التابوت ملىان أمل
لو نحلة تشهد بالعسل
لحظة ما بتقرر تموت».

إلى آخر قوله:

«مين اللى أرق
مسجون بالقوة المستضعف
سجان بالفعل
والا السجان هنا بالقوة
المسجون بالفعل»

حيثيات العبث تتأسس بتحول التقرير الذى يوحى بالمركزية (مقابل التفقت) ووضوح الرؤية وثباتها (مقابل غيميتها ودورانها) إلى تساؤل ولهذا لا يستميلنا قوله الكشف:

«الكذب ساطع زى شمس فى عين كفيف
والحق واضح زى ليل فى ضباب كثيف».

مثل البيت المتسائل بسخرية عبثية:

«يبقى اللى صادق لو صدق ح يكون كذب
ولا اللى كذاب لو كذب ح يكون صدق ؟»
أتصور أنه لو ما كان بالفهارس سوى البيت الأخير فقط كيما نقرر أنها مانيفستو للعدمية لكفى.
لكن لعدمية لا تحكى كل القصة.

مثلا قصائد «عين الوجود» و«مقلوب الآية» (ولتلاحظ العناوين مع ذلك) و«الأهرامات» (١)، و«الأهرامات» (٤) و(يقال إن الأهرامات تحمل بداخلها سر الوجود) كلما يزينها نقد اجتماعى وسياسى واضح وجميل. وتمتاز كذلك برهافة

التمرد دونما شائبة تحيله إلى موقف عدوى كما ينبض النص والذي تكثر به مقابلات المعنى بقرار يدشن له الشاعر عندما يهتف «تعالوا نعكس الآية» طالما لا يسود معنى أول أو أساسى وهى كتنكيك - تستهدف الشحن التائثرى بقلب المؤلف بغية نسفة وتعرية الحالة الام - اللامعنى.

ونسوق أمثلة أخرى:

«مين الل يكن تغلب وله لغات

اللى ميت حى

والا اللى عايش مات؟

والارض شاهده

والنفق ممدود

من فزعة الجميزة والعنقود

من صرخة لميت على المولود

وأدى للمونف العدد».

وكون الأرض شاهده لا يعنى سوى أنها لحد كبير.. نقتبرها لكنا فى جناز معتد يهتف فيه من سبق بالتياح على من هو آت بحيث يصبح «اللمون فى العدد» أكثر من تجسيد لانقلاب تعويذة ماثورة. أكاد أصف هذا الطرح ببيكاشية التناقص الفاجع السخرية الذى يؤمن بزلا حدود بين المراثيات وصورها (والديوان زاهر بالتشبيهات الدالة على هذا) أو بين الأحياء والأموال وذلك فى صيرورة تلتهم كل شىء إذ تبتره «ف المفقرق» (مولد الروح العدمى) ليصبح سؤال ماجد يوسف

مين اللى ح يهमे السؤال

عن التعمد والصدف؟»

سؤالاً هو لمشروعية.

ولهذا يقف صاحب الفهارس ما وراء السؤال متعمداً (يكسر الميم) - وهى منطقة غرق وإرهاص لكنها ليست الما قبل والما بعد . ليست استباقية أو معيارية ولا تملك إجابات حتماً. وهى وليدة الصيرورة المذبية التى ربما تفسر لنا - إن كان ثمة تفسير - لماذا «نفس الشبه يرمى الملامح على الجدار/ بين الإيمان والزيغ».. وكيف أنه:

«مفيش مفر لقوس قزح

من أسره جوا قوس قزح».

ويصمت الديوان إذ ينطق بسخرية قاطعة «والسر فى سحر القرف». لكنه لا ينته بجملة كهذه! وإنما يقصيدة بتهجنا بثورتها رغم أنها تبقى غير متحررة من لفظة الموت. وأقصد قصيدة «زفاف». ولا يخفت خطاب الثورة فى مواجهة خطاب الطاعة إلا عندما يتمسور أنه

يتعين عليه أن يعلو.

وعندما يقول الشاعر:

«رفضوا الجبال حمل الأمانة للأبد ومن الأزل

وأنا برضه رافض لم أزل

ولا يوم وافقت»

لا يبقى منا نتنظر . فرجوعاً إلى التصريح بالعجز البائن. في تأكيد
مراوحت الرفض مع عدم الاختيار لا تسطع سوى ترجيعات تستعير مصداقيتها
من الطبيعة للانكفاء المستسلم على خيبتها بنفسها وبالوجود..

أي بالعدم الذي يجثم كطائر رخ فوق الفهارس:

«ولا حتى كان لي ف الاختيار

إلا اختيار صخرة لجبل

أو موج ليحر

تمر لنخيل

أو ليل لبدر

أو نور لفجر

صحرا لجيم

وحريق لنار

حرب لدمار

ميناً لفنار».

وما كنا بحاجة لكل هذه المتواليات النوعية لنفهم أو لنصدق. وهنا تخون
المصداقية الثورية نفسها وتكاد تخون الشعرية كما أتصور - لولا أن هرعت
إليها العدمية لتلقى بنفسها على كل ممكن. ثم تتراجع هذه بدورها لتعلو
الضخمة الملبودرامية:

«مين اللي كان له في الاختيار؟

مين اللي كان له أي حق في الاختيار؟»

لكن الفهارس ليست بيضاء. حقاً إنها فهارس للبياض وليست الفهارس
البيضاء لكن يبدو لي الأمر وكأنه ينطوى على خدعة ما.. تسلية بنا.. يدم هذا
عطش العبث.

ورغم ذلك أقف كقارئة لأتلقف من النص الموحى به.. أعنى محاولته ما بعد
الحداثية إدعاء الشيء وإضممار عكسه رغم هذا لم يمنحنا ماجد يوسف ديواناً
أبيض. ولعل هذا ما لا أستطيع أن أغفره له.

وحتى في القصيدة المفتتح «الأقنوم» تبدو الأبيات والجمال منزوعة النهايات
أكثر منها ناقصة وهو لا يترك البياض ليفجأنا وإنما يضع نقاطاً مكان المحذوف
حتى ليبدو وكأنه نسي بهاء الفارغ والأبيض واضطر للمواءمة بالالتجاء
للقاط حارماً القارئ من كل ما يقوله الأبيض.

والحقيقة إن تخصيب الجملة الشعرية عبر الإخفاء والسكوت والبتر للملفوظ والمنطوق صراحة وهى تقنية يستخدمها الشاعر هنا ويحققها بطرح أسئلة تبدو بلا إجابة ممكنة على أى نحو فى مواضع أخرى يهدف إلى خلق حالة من الحو المعلق أو الإبانة المبتسرة الفبهيبة تحقق بالتناوب الكسف والتفجير والإحالة المستمرة إلى ما وراء النص والمعبر عنه. وإذن عناصر الغياب «المتعمد» فى هذه القصيدة الأولى قد تكون الامتناع فقط... إرادة الضمت من الشاعر وقد تكون شفرة شعورية ذات سيماء خاصة أو قد لا تزيد عما وصفه بارت رائد البنيوية بأنه «الدفقة الغريزية المذبذقة من ميثلوجيا «الأنثى» ومن أحلامها وعقدها وذكرياتها» أو البنية اللاشعورية للغة كما يقول «لا كان»... وقراءة النص .. أى نص .. يفترض أن تضع القارئ أمام طريقين أو فاعليتين.. أولهما قراءة الدلالة على السطح والثانية استشفافه أو قراءة النواة الدلالية الموجودة فى قلبه وروحه أو درجة الصفر أى حالة الصمت . والثانية هى أيضاً اسم آخر لحرية وتعددية التأويل.

تساءلت طويلاً كيف كان يمكن أن يكون تلقى ديوان أبيض الصفحات؟ وما إذا كان هناك ما هو أروع من ذلك أو أكثر انفجاراً لنقذف به وجه القارئ والعالم معاً؟

وثمة تكرار لهذه الخدمة إذ لم نعد عزلاً (فى عالم النص على الأقل) عندما يكرر الشاعر اتهامه لتقصير الحرف فى التصدى للشنيع والفاطى والمهول. فزغم أنه يقرر أن الفراغ «أسود كثيب من كثر وسعه» مأسدهوش الشعر» لا يبين من هذا ثمة هزيمة للكتابة على يد العدمية. حتى رغم تكرار واستطالة حالة التأمل لفعل الكتابة مقابل فعلى الموت والحياة.

داخ القلم ف المصبره

سالت دماه

فى لعبة الحرف/ الإله

وقوله «مليون دراع امتددوا ف خصب اللغة» ومفانلات الأحرف ومناداتها والتهيل لها وتمييز الشعر عما سواه لفظاً ووصفاً كلها تنفى إراقة دم الحرف أو هزيمته فى الواقع خاصة وأن ممارسة الكتابة - الديوان ذاته - عمل متاوى أخير أشبه بأعمال الحفر بما يجعل الديوان يتبدى كحلزون يمارس الإثبات إذ يسعى للنفى الأمر الذى قد يكون موأثياً «لهدف» العقل (العدمى) الباطن فى البحث عن مركز أو معنى فى كون يفترقهما معاً.

ومقصودى بكلمة "هدف" هنا قد يكون "الطموح" اللا واعى نحو شيء ما وليس الهدف مثلاً بوصفه شيئاً سابقاً على النص ثم أن النص الإبداعى يمتاز عما سواه بأنه - وفقاً لإمالياته - لا يبدأ من هدفه ويستطيع بالنهاية أن يتجاوزَه ليعبر نفسه لَمالة من الزفرة والانتشار إزاء المعنى proliferation. وفى الفهارس لا يمكننا الحديث عن الهدف سوى من حيث كونه نية تنظيمية تنبثق

من القراءات التي قد تميز خطأ جديلاً ما عما سواه وهو أمر يختلف من ناقد إلى آخر باختلاف الرؤية والتعامل.

ثم لا يجب أن ننسى أن «اللغة تنطق الوجود» بالمفهوم الهيدجري وتوسل الشاعر بها لتتطرق الوجود أو حتى وجوده الخاص هو ربما إرادة «ضد - عدمية». لكن وعد الحداثة بالخروج مما هو أدب أو التحرر منه والتصدي للتاريخ وجوعها للحظة التحام مع ما هو حقيقي وحى يبقى مهزوماً مشققاً من الداخل لأنه لا يمكن الفصل بين الفعل والزمانية وهو أمر يحمل وعداً آخر - ولكن هذه المرة للأدب والكتابة - استمرارها (بالكتابة عن المأزق والحلم). هذه المرة للأدب والكتابة - استمرارها (بالكتابة عن المأزق والحلم).

وعليه فاللغة كما تنطق الوجود بالمفهوم الإيجابي فهي قد تنطقه بالمعنى السلبي أي تحيله - سأمًا - إلى تكرارات انتقاماً من وعد الحداثة (الذي تمت خيانتها بالكتابة)، ومن عجز اللغة الخاص عن نفس التاريخ أو ممارسة الحرية بالنسيان.

لكن ماذا عن علاقة الحرف.. الشعر.. الكتابة (كما يوظفها النص) بكل هذا التمرد؟

أولاً: النص يعلن الاصطفاء - اصطفاية الشعر (الشعر جوهر مختلف)، (والشعر صفًا دم المصادفة) ويستخدم مفردات مثل «المجاز» والقصايد لفظاً وبيعثر حروفه الموحيات «عين»، «شين»، «نون» حتى لا يشي بانهيمزه «للام»... ونشتبه في الأمر باعتبار الحرف مقدمة أو نصف حرف الرفض حتى والشاعر يصدر حكماً: «واللام لغة» ثم يكررها. يبقينا النص في حالة من السعي خلف الحروف والاشتباه لا أكثر حتى يزفها صراحة:

«لم البقايا ف الفلا من لام ألف

وإمتد في حد الوباء

الشعر جوهر مختلف

عن الجناح واللولة»

ويرادف المعنى:

«الشعر جوهر مختلف

عكس التبحور

عكس السما

لام اللغة».

لكن لا التي هي نواة الوجود تنفي ذاتها ضعفاً لا التباساً. ثمة رعب يسكن الحرف ومحاولة جذبه بشدة من مكانه المتهيباً لصنع القصيدة قد تؤذيه رغم إحياءات الأخضر. ولا جدال في أن «الرعب» يؤطر للإشكالية بأبعاد عدمية. يقول ماجد يوسف:

«زى العنب جر القصيد من عيون الرعب جر
مفيش مفر

الحرف من لونه اتخطف
والكلمة بتلم القطف»

ثم أن تفريد Individualization الحرف بالصورة التى يقدمها الديوان يؤكد
التصور أنه مناط الامتياز وأساس استحقاق الألوهة.

كما يربط الحرف بالخوف بصورة لافتة:

«هل كان تراب

إيقاع لغة

ملمح خفى

مخاضات حروف

أو بدء خوف

أو ذرة ف وجود فلسفى؟»

وأيضاً:

وه الضحكة خوف

أخرس على قبر الحروف».

ويرتبط كذلك بالفشل المحتوم ليس فقط لقابليته للتمهر (قال للحروف:
اتمهرى) وإنما لأن «حجم المضيبة لسه أكبر من اللغة» واختلاط الأصوات والألوار
ينزع عن الحرف خاصية السلوى..

(يا «عزوة الحرف البليد/ دا صوت نشيج والانشيد؟») أو قد يساويه بالخرس
«دا خرس والافات؟».

الهوامش

1) Erich Heller: "The importance of Nietzsche - Ten essays".

University of Chicago Press. 1988, p.70.

2) Albert Camus: "The Rebel An Essay on Man in Revolt." A

Revised and Complete translation of "L'homme Revolte" by

Anthony Bower, Vintage Books, New Yourk - 1960. p.24

3) Gabriel Marcel: "Tragic Wisdom And Beyond Including Conversation between Paul Ricoeur and Gabriel Marcel. Translated by Stephen Jolin and Peter McCormick Nooth

Western University press, 1973, p. 80

4) Erich Heller: "The importance of Nietzsche - Ten Essays".

University of Chicago press, 1988. p. 180.

٥) عبدالعزيز العبادي: «المعرفة والسلطة - ميشيل فوكو». المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

6) Bernd Magnus: "Nietzsche's Existential Imperative".

Published by Indiana University press, p. 100.



قراءة فى مجموعة سحر الموجى: تأويل أحلام «سيدة المنام»

د. محمد بريوى

تتألف مجموعة «سيدة المنام» لسحر الموجى من اثنتين وعشرين قصة. لا يتجاوز طول القصة فى عشر منها الصفحة ونصف. ويتراوح طول القصة فى باقى المجموعة ما بين صفحتين وثلاث صفحات تقريباً. يعود القصر النسبى لقصص المجموعة إلى ما هو ملحوظ عند معظم كتاب جيل سحر الموجى من ابتعاد عن الشكل التقليدى الذى يُعنى بالحدث ورسم الشخصية. ليس فى هذه المجموعة من القصص حكى، وليس فيها عناية بتقديم شخصيات ذات ملامح محددة، لأن الدلالة فى مثل هذا النوع من السرد لا تقوم على الحدث أو الحكاية بقدر ما تقوم على الوصف من جهة، وعلى استخدام اللغة استخداماً إيحائياً يقرّب السرد من تخوم الشعر أحياناً. بل إن بعض قصص المجموعة عمدت إلى شكل السطر الشعرى خلال السرد، كما ضُمّت فى السرد مقاطع شعرية لنجم وجاهين وابن عربى، بالإضافة إلى مقطع من أغنية لمحمد منير.

ولا تقتصر هذه الحالة الشعرية الغنائية على تلك المقاطع، بل تشيع فى لغة السرد عبر

قصص المجموعة كلها. وعلى سبيل المثال فإن الرواية تقول فى قصة «عباءة الفجر»: «ترنمة هامسة تأتى من بعيد. من بعيداً جداً. ربما من الطرف الآخر للعالم. ربما من شقوق الجدران أم من مسام جلدنا هى. لا تتبين كلمات الترنيمة ولكن موسيقاها تصدح فى أذنيها.

كل نغمة علامة استفهام

كل نغمة علامة استفهام

كل نغمة علامة استفهام

وكل علامة استفهام خنجر بارد الحد يؤلم ولا يميت» (١)

تشيع هذه اللغة المجازية ذات الطابع الإيقاعى (الناتج فى هذا المثل من تكرار بعض الكلمات والمقاطع) فى معظم سرد هذه المجموعة.

وقد كان من الطبيعى أن تشيع فى هذه المجموعة تلك الحالة الغنائية لأن الأزمة، فى معظم القصص، تتمركز حول المآزق الوجودى المتمثل فى الصراع بين الذات والعالم أو الواقع. الذات والواقع ينفي كل منهما الآخر، مما يؤدى فى معظم الحالات إلى شعور واضح باستلاب هذه الذات، واغترابها عن اللحظة الحاضرة. من هنا تتعدد حالات التذكر واستحضار الماضى الجميل الذى تفضل «الأنا» أن تعيش فيه، مستعيضة بذلك عن الحياة فى الحاضر القبيح.

غير أن رفض اللحظة الراهنة لا يعنى كراهية الواقع. إنه احتجاج غاضب يتلغى فى صياغة رافضة. لهذا يأتى قول صلاح جاهين فى موضعه تماماً فى قصة «ما وراء الجدار» حين يتناهى إلينا صوته الجميل قائلاً:

باحبها بعنف وبرقة وعلى استحياء

واكرهها وألعن أبوها بعشق زى الداء (٢)

حيث يكون الكره الشديد علامة على الحب الشديد. إنه أشبه ما يكون بغضب برئ براءة الصغار من أمهاتهم.

وتعد هذه القصة «ما وراء الجدار» مثلاً دالاً على ما ذكرته من أن السرد عند سحر المرحى يقوم على الوصف أكثر مما يقوم على الحكى. فهذه القصة عبارة عن وصف لمشهد الإزدحام فى «ليل قاهرى حار رطب يطبق على الأنفاس فيزيد الأعصاب اشتعالاً» (٣). فى هذا الإزدحام

يتدخل غناء عبدالحليم حين يقول «جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت» مع غناء الآخر الذي يقول «كوز المحبة اتخرم إديله بنطة لحام». ولا تجد الرواية مهرباً من قبح اختلاط الحابل بالنابل هذا إلا من خلال اللجوء إلى مخزون الذاكرة الحافل بأشكال الفن الجميل الصافي، من مثل المقطع الشعري لصالح جاهين الذي ذكر فيما سبق، ومن مثل قولها لنفسها بمناسبة المرور بجوار المسرح القومي: «لابد أن حاملت الآن بيكي أوفيليا الجميلة. رقيقة وهشة كزهرة أوركيد بيضاء في خريف الدافنارك. لم تكن بأى حال لتفهم كيف تعيش زمن الخيانة. ولم تكن لتفهم شلل حاملت عن الفعل. يتردد صدى صبرخته داخلي. هل أكون؟»^(٤). إن استدعاء حاملت لم يكن مجرد هروب من الواقع القبيح، بقدر ما كان تناصاً دالاً، لأن سؤال الكينونة «هل أكون» هو السؤال/ المعضلة الذي يواجهها بصور مختلفة عبر قصص المجموعة. سؤال حاملت هو سؤال سحر الموجي إلى حد واضح. لذا، فإن قول الراوية عن سؤال حاملت إنه «يتردّد داخلي» لم يكن مجانياً من ناحية الصياغة اللغوية التي تجعل السؤال يتخلّل وجود الرواية ويملاّ جنبات الذات فهو «يتردّد» في أنحاء هذه الذات متغلغلاً في عمق وجودها «داخلي».

وكما تتوحّد الذات مع الفن رافضة الانخراط في الواقع، فإنها تستدعي الزمن الماضي فراراً من الحاضر، فتقول الراوية «مشربيات تحمل بضمة الزمن. كانت هذه مدرسة أبى الابتدائية. وكان شارع الأزهر دوماً ليلاً ساكناً جميلاً يدفئه حضور أبى وأمى ورائحة منزل جدتي»^(٥). تعيش الراوية مع ما «كان» استنفاذاً لنفسها بما هو كائن. غير أن ما هو كائن لا يتسنى الإفلات منه، إذ ينقطع استرسال الراوية في استحضار الماضي بعبارة تقول «يمتزج صراخ أتوبيس نقل عام كاد أن يدهس سيارة صغيرة يصياح سائق الأتوبيس وقذائف شتائه لسائق السيارة»^(٦).

وفي طريق العودة من وسط المدينة تمرّ الراوية بسيارتها أمام قصر محمد على فتتجذب روحها إلى ما وراء الجدران من جمال. وتنتهى القصة بهذه التساؤلات «هل ما وراء الجدران هو الحقيقة أم وهمي أنا؟ أليست الحقيقة هي واقع اللحظة؟. الآن. أم أن هناك حقيقة أخرى نسترجعها من شكسبير وجوته وجلال الذين الرومي أو نصنعها معهم ونجعلها واقعاً آخر نهرب إليه. هل هو مجرد هروب أم أن ما وراء هذه الأسوار حقيقة بشكل ما. على الأقل هذا هو ما

يبقى معنى بعد أن أطفئ محرك السيارة وأضواء عيني على السيمفونية السابعة لبيتهوفن» (٧).

تختار الراوية إذن في صراعها مع الواقع أن تواجهه بواقع بديل، واقع من صنعها، أى إنها ترفض الاتصاف لما تقيه عليها اللحظة الحاضرة، وتقرّر، من ثم، أن تصنع وجودها بنفسها، وهو وجود قوامه الفن الجميل والماضى الجميل. ولا ترى أن فى ذلك هروباً من الواقع بقدر ما ترى فيه حقاً مشروعاً و«حقيقة» جذرية بالثقة، فليس المعول فى وجود الإنسان على الظرف الفيزيقي الذى يحيط به، بل المعول فيه على الوجود الروحي العقلي. فليوجد الجسد فى هذا الواقع القبيح، لكنها ستعيش وعيها الخاص المشبع بما اختارته هي، لا بما يفرض عليها من الخارج، أو من الآخرين. لقد ذكرت الراوية فى الفقرة الأخيرة التى اقتبسناها كلمتى «الجدران» و«الأسرار» كما أن عنوان القصة هو «ما وراء الجدار». إن الجدار والجدران والأسوار تحيل إلى الشعور بالعزلة عما هو خارجها. إنها الدروع التى تتحصن بها الذات فى صراعها مع كل ما هو آت من خارجها.

يذكرنا الموقف الغنائى فى هذه القصة، وفى غيرها من قصص المجموعة، بالموقف الرومانسى الذى تنهض، على سبيل المثال لا الحصر، جبران خليل فى قصيدة المواكب. والقصيدة تتألف، كما نعلم، من عدة مقاطع شعرية، يبدأ كل مقطع منها بأبيات تبنى فيها الذات الشعرية موقفاً رافضاً للواقع كأن يقول:

فأفضل الناس قطعانٌ يسير بها

صوتُ الرعاة ومن لم يمش يندثر

ثم ينتقل الشاعر لأبيات تالية يلجأ فيها إلى الغابة التى تحقق له وجوداً أكمل من الوجود الإنسانى فيقول فى هذه الأبيات مثلاً:

ليس فى الغابات راع

لا ولا فيها القطيع

وفى النقلة الثالثة الأخيرة فى كل فقرة تلوذ الذات الشعرية بالنأي، أى الفن، بوصفه العالم المثالى المدير بالثقة، فيقول مثلاً:

أعطني النأي وغنّ



فالفننا يرمى العقول

وأنتين التاي أبقى

من مجيد وذليل

سحر الموجي وجبران خليل يتخذان موقفاً نقدياً من الواقع ويلجآن إلى عالم بديل هو عالم الفن. غير أن نص سحر الموجي ليس تكراراً أو محاكاة للموقف الرومانسى. هناك بالقطع تماس بين الموقفين لأن رفض الواقع والتمرد عليه هو المنطقة المشتركة بين دائرة الخطاب الرومانسى ودائرة الخطاب الوجودى الذى ترى هذه القراءة فى مجموعة سحر الموجي تعبيراً عنه. إن المشغلة الكبرى فى الموقف الوجودى هى «الأنا» التى يتهددها الاستلاب حين تكف عن صنع ماهيتها مستسلمة للماهية السابقة المقروضة عليها من الآخرين. تلك هى القضية التى تدور حولها معظم قصص المجموعة. وتلك أيضاً هى القضية المشتركة بين الموقف الرومانسى، فى تجلياته الناضجة، والموقف الوجودى. وكلاهما، على كل حال، يتماس مع الموقف المثالى الذى يعول على أن الوعى يصنع الوجود، أو ينبغى له ذلك.

والكلام عن الموقف المثالى يفضى بنا إلى الكلام عن قصة «هو» (٨). فى هذه القصة تتشبه الأثنى بشئ تله فى خرقه بالية، لكنها تصر على الاحتفاظ به عبر مراحل عمرها المختلفة، كما أنها تصر بنفس القدر على إخفائه عن عيون الآخرين، وتصر بوجه خاص على ألا يعرف زوجها شيئاً عنه. فما هو هذا الشئ؟ إجابة هذا السؤال واضحة فى العنوان. هذا الشئ هو: «هو». إنه الرجل الذى يمكن أن نقول إنه ينتمى إلى عالم المثل الأفلاطونى. إنه الرجل المثالى الذى لا يمكن أن يتحقق فى الواقع. غير أن هذه الأثنى تصر على الاحتفاظ به، كما أنها تتاجيه وتعيش معه حياة سرية بعيداً عن رقابة «الآخرين». لذلك تقول الراوية عن هذه الأثنى إنها كانت أذكى من الآخرين «جعلتهم يعتقدون أنها تعيش حسب هواهم، بينما عاشت هى كما أرادت» (٩). لم تستسلم هذه الأثنى للماهية التى يريد الآخرون فرضها عليها، واختارت أن تصنع لنفسها وينفسمها ماهيتها الخاصة، أى إنها اختارت وجودها، ورفضت الانصياع للآخرين، الذين هم، بالمصطلح الوجودى، الجحيم.

إن التنازل عن «الأنا» والسماح باستلابها يعنى أن تؤول الذات إلى حالة من حالات التشيؤ، تصبح الذات شيئاً، وتفقد كينونتها الإنسانية، لأنها تفقد القدرة على الاختيار.

وليس الإنسان، بالمصطلح الوجودي، إلا مجموعة اختياراته. وقد تجسّدت فكرة التشيؤ بشكل واضح في قصة «لا بد أن...» (١٠)، ففيها يتحوّل الرجل، شريك الحياة، إلى شيء، مثله مثل المنضدة أو جهاز التلفزيون، فالزوجة تضع عليه بيجامته، كما تضع السجّارة في فمه، وترفعه من مكان لتضعه في مكان آخر. والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ: لم تحرص هذه المرأة على هذا الشيء، ولماذا تحتفظ به؟ الإجابة تكمن، مرة أخرى، في العنوان «لا بد أن...». فكما أنه لا بد أن تقوم هذه الزوجة بالأعمال اليومية الروتينية، لا بد أن يكون لها زوج، ولا بد أن يكون لأولادها «أب». إن آخر عبارة في هذه القصة تقول عن هذا الرجل إنه «لا بد أن يبدو نظيفاً» (١١). وهي تنظفه كما تنظف الأشياء الأخرى. ليس «وجود» هذا الرجل مختلفاً عن وجود السجّاجيد والمناضد وأرفف الكتب.

من الواضح أن الرجل في هذه القصة مثل الحالة المناقضة للرجل في قصة «هو». ولعل المؤلفة تعمّدت أن تجاور بين القصتين في الترتيب، فجعلت قصة «هو» تالية لقصة «لا بد أن...». كأنها تضع «الواقع» بإزاء «المثال». بل لعل الزوج في قصة «هو» الذي حرصت الزوجة الراوية على ألا يطلع على سرها، هو نفسه الزوج في قصة «لا بد أن...». وإذا كانت حالة التشيؤ في قصة «لا بد أن...» قد حلت بالزوج، فإنها حلت بالزوجة في قصة «كل هذا الغبار»، وهي زوجة تعاني من حالة من اللامبالاة والعجز عن الفعل، أو انعدام الرغبة فيه. حياتها تشبه شريطاً سينمائياً أبيض وأسود، حياة تخلو من الألوان. لقد حلا الغبار كل شيء، حتى علاها هي نفسها، فأصابها حالة من السكون أشبه بالموت. غير أن هذه القصة تنتهي نهاية متفائلة، ففي خضم هذا السكون والموت يتورّ هذا الحوار:

- ماما إنت بتحييني؟

- إنت شايف إيه؟

- شايف أيوه.

- باحبيك جداً.

- وأنا كمان باحبيك قوى. قدي الأوضة والدولاب والمهزم والطيارة والسّتارة.

قد الشيسى.

وتعقّب الراوية على هذا الحوار قائلة «تستغرقها نوبة ضحك طويلة».

تدمع عيناها.

تتلون الأشياء» (١٢).

ولا يحتاج الموقف الأخير للراوية إلى تعقيب.

يمثل الحنين إلى الذات، والبحث عنها بعد طول غيابها محورا دالياً رئيسياً في هذه المجموعة. إن الرغبة في استرداد «الأنثى» بعد ما طال استلابها هو المعنى الذى يُنسج حوله نص «حنينى إلى» (١٣). حين فقدت الراوية هويتها كانت تعيش حياة محايدة، فتقول فى مفتتح القصة «قبل لقيها كنت أعيش على خط المنتصف، لا أحيى يمينا. لا أميل يساراً. لا أضحك من القلب ولا أبكى بشدة. قبل لقيها كنت أسمع كل الكلام ولا أرفض أى كلام» (١٤). ثم تمضى يبعد هذه العبارة فى حلم أفلاطونى، مكتوب على شكل أسطر شعرية، حيث تهبها افروديت الجمال وتمنحها إيزيس الصلاة، وقدما عشتروت بالخصوبة والحراة. لكن هذه المفاجأة الشعرية للذات تنتهى بالسطر الذى تقول فيه الراوية «تكتسحنى موجة حنين إليها...» (١٥)، مما يعنى إن تلك الذات ما تزال مفقودة وما تزال «موضوعاً» للحنين، مما يعنى بالتالى ان التطابق مع الذات/الحلم لم يتم له التحقيق، ومن هنا كان العنوان أشبه بتلخيص لهذه الحالة، «حنينى إلى». يشير أن الوعى بفقدان الذات هو أول خطوة على طريق استردادها، ذلك أن غالبية البشر يفقدون ذواتهم ويتحولون، فى عصرنا، إلى أدوات للإستهلاك، دون وعى بحقيقة هذا الجسران الوجودى الفادح.

وتعد قصة «عباءة الفجر» (١٦) المهداة إلى صنع الله ابراهيم، تنوعاً آخر على الدلالات المحورية المستخلصة من القصص السابقة، أعنى فكرة استلاب الذات واغترابها.

لقد استعارت سحر الموجى لهذه القصة اسم «ذات» من صنع الله ابراهيم. وهناك، لا شك، ملامح مشتركة بين «ذات» هنا و«ذات» هناك. لكن قصة «عباءة الفجر» ليست محاكاة لرواية «ذات». إنها بالأحرى تأويل للرواية أخضعت فيه سحر الموجى «ذات» للمعنى الخاص الذى يتناغم مع نسج قصص المجموعة الأخرى. ولا شك أن قراءة «ذات» فى الرواية فى ضوء قراءة «ذات» فى قصة سحر الموجى يمكن أن يلفت نظرنا إلى أشياء غابت عنا فى قراءة الأولى للرواية. ولا شك أن العكس صحيح أيضاً.

فقدت «ذات» في قصة «عباءة الفجر» ذاتها، إذ كُفّت عن الاختيار منذ وقت مبكر في حياتها. حياة «ذات» عبارة عن مجموعة اختيارات حددها لها الآخرون، أو حددها لها العرف السائد. كل ما تسرده الراوية عن ذات يدور حول هذا المعنى. تقول الراوية عن ذات «تزوجت ذات» لأنها قد تخرجت في الجامعة ولم تجد في العريس المتقدم لها شيئاً يعجبها. كما أن فكرة الرفض كانت دوماً بعيدة عن ذهنها» (١٧). وكانت قد قالت عنها قبل ذلك «ذكرتها كتب أطفالها المدرسية بدراستها هي التي انتهت في. لا يُهم قيم، المهم أنها أنهت حيث إن عائلتها عائلة مؤهلات عليا، ولن تخيب هي أمل أبويها ولن تجعل بنات خالتها وأبناء عمومتها يسخرون من خيبتها» (١٨). كل ما تذكره الراوية عن «ذات» يصب في معنى الحياة الجبرية التي تُساق فيها «ذات» وراء اختيارات حددها الآخرون لها سلفاً. وإذا خلت حياة الفرد من الاختيار، فإنها تكون قد خلت من معنى الوجود الإنساني، إذ إن مبدأ الاختيار هو الذي يسبق على البشر معنى الإنسانية. إن نصيب كل فرد من «الوجود الإنساني» يتناسب تناسباً طردياً مع كم اختياراته الحرة.

تنتهي قصة «عباءة الفجر» بذات وهي تبحث عن شيء لا تعرف ما هو على وجه الدقة، لكنها لا تكف عن البحث بسبب يقينها أن هناك شيئاً مفقوداً. إنه بحثٌ تشرف بسببه على حافة الجنون. غير أن القارئ يدرك في نهاية القصة أن ما تبحث عنه ذات بحثاً جترياً ليس إلا نفسها، ذاتها المستلبة. وتنتهي القصة بهذه العبارة «هل هناك بعد آخر للأشياء؟ هل... هل بالإمكان الإجابة عن أول الأسئلة التي تصل أذنيها الآن همساً... من... أنت... أنت... أنت... أنت؟» (١٩).

يتغلب الشعور بالأسى على عدد كبير من قصص المجموعة حيث تسيطر نغمة رثاء الذات المستلبة. لكن عدداً من القصص تشيع فيه نغمة مضادة، نغمة الاحتفال بالخلق والإبداع. من هذه القصص قصة «سيدة المنام» (٢٠) التي جعلت عنواناً للمجموعة. تتألف هذه القصة من أربعة مقاطع سردية منفصلة ومتصلة في آن واحد. فهي منفصلة بسبب تباعد الأمكنة واختلاف الشخصيات الذين يدور حولهم السرد. يدور المقطع الأول حول مبدعة تتخذ من الكتابة وسيلة للإبداع. أما المقطع الثاني فيدور حول فلاحه من صعيد مصر ترضع طفلها وتصنع الخبز

فى وقت واحد. ويتحدّد المكان فى المقطع الثالث بأنه مطل على البحر المتوسط. وفيه يصف السرد مثالة تتخذ من الحجر مادة للتعبير. أما المقطع الرابع، وهو أطولها، فالحدث فيه يدور حول فلاحه من دلتا مصر تعمل فى حرت الأرض وزراعتها ويقاقتها المخاض. والواقع ان هذا المخاض هو أهم الروابط بين المقاطع الأربعة، فالإبداع الأدبى والفنى تسبقه حالة تشبه حالة المخاض. لهذا فإن العمل الأدبى يشبه وليدا تنتظره الكاتبة «وتنتظر أن يهدها الفجر وليدا» (٢١). ولا يتم الإبداع التشكيلي إلا بعد جهاد مع مادة الحجر، وينتهى السرد فيه بهذه العبارة «تواترت دقات الإزميل مع حبات عرق مالح يسقط من جبين يقطر ألما سعيذاً عند رؤيته الحجر يكشف عن التواء يد صغيرة بضّة وذراع منمنمة فى جسد وليد مفتوح الفم... دهشة.. ضحكاً أم ألماً» (٢٢). ولا يحتاج الإحساس بما توحى به هذه العبارة من معنى المخاض والولادة إلى بيان.

أما امرأة الجنوب فى المقطع الثانى فتقول عنها الراوية «على حجرها استلقى رضيع متشبث بالثدى المستدير المتدفق شهداً أبيض» (٢٣)

كل واحدة من الإناث الأربع مشغولة بإبداع الحياة، على اختلاف الأمكنة والوسائل. وهو إبداع لا ينفصل فى كل الحالات عن معاني الحمل والمخاض والرضاعة. وكلها تصب فى معنى الخصوبة. لذلك كان من الطبيعى أن تسمى الأنثى الرابعة وليدها باسم سيده المنام، ايزيس. وبعد، فلم يحط هذا المقال بكل ما يمكن أن يقال عن مجموعة «سيده المنام»، ولم يعد أن يكون قراءة ممكنة لهذه المجموعة التى تتميز بقدر من التنوع يوسعها لقراءات أخرى ذات مداخل متباينة ليسما بينها، مباينة فى الوقت نفسه لهذه القراءة التى ركزت على المدخل الوجودى دون غيره.

هوامش

- * تسحر الموجي، سيمة المنام، القاهرة،
شرقيات، ١٩٩٧
- ١- سيمة المنام، ص ٣٦
 - ٢- نفسه، ص ١١٩
 - ٣- نفسه، ص ١١٧
 - ٤- نفسه، ص ١١٨
 - ٥- نفسه، نفس الصفحة.
 - ٦- نفسه، نفس الصفحة.
 - ٧- نفسه، ص ١١٩
 - ٨- نفسه، ص ٢٣ - ٢٥
 - ٩- نفسه، ص ٢٥
 - ١٠- نفسه، ص ٢١٩ - ٢٢
 - ١١- نفسه، ص ٢٢
 - ١٢- نفسه، ص ٣٦
 - ١٣- نفسه، ص ٥٩ - ٦٣
 - ١٤- نفسه، ص ٦١
 - ١٥- نفسه، ص ٦٣
 - ١٦- نفسه، ص ٣٧ - ٤٣
 - ١٧- نفسه، ص ٣٩
 - ١٨- نفسه، ص ٣٩
 - ١٩- نفسه، ص ٤٣
 - ٢٠- نفسه، ص ٦٥ - ٧٠
 - ٢١- نفسه، ص ٦٧
 - ٢٢- نفسه، ص ٦٨
 - ٢٣- نفسه، ص ٦٧

الروض العاطر: الأحزان والمستقبل

فتحي عبد الحافظ

تشير رواية «الروض العاطر» للروائي محمود الورداني الصادرة عن روايات الهلال يوليو ١٩٩٨. العديد من الأسئلة حول علاقة العمل الأدبي، والرواية بوجه خاص، بالتاريخ. أو يتناول أحداثاً تاريخية تمت إلى الماضي القريب أو البعيد من خلال مجموعة من الشخصيات التي تبدو جميعها مهشمة، تخطتها الأحداث في تلاحقها المجنون وفي عبثية فاقدة لأي منطق أو ضابط، أو هي تستعصى على أي منطق. فالأحلام تتبدد، والرؤى الصافية تكتنفها غيوم سوداء والزمن الجميل ولى وانقضى.. والمتغيرات أخذت بتلابيب كل شيء... القيم والمبادئ والأشخاص.. ويظل السؤال في النهاية معلقاً وحائراً: أين المفر وكيف يكون شكل الخلاص؟.. تشير الرواية أسئلة عن مدى قيمة الاستعانة بالتاريخ «في عمل روائي وعما يهدف إليه الروائي من وراء ذلك.. هل هو مجرد إحياء عصر وتثبيت أحداث لتظل قائمة في وعي من لم يعاصرها.. هل هو مجرد خلفية تحدد المواقع وتكسب الشخصيات والرؤى نوعاً من الواقعية أم أنه استحضار لروح ومناخ الفترة الزمنية في محاولة لبعثها من جديد بكل ما تضمنته من إيجابيات يجب الحفاظ عليها أو سلبيات يجب تجاوزها؟

كما تشير الرواية العديد من الفرضيات حول كيفية تعامل الأديب مع التاريخ إذا لم تضاف رؤيته للأحداث جديداً من منظور التحليل أو حتى التفسير. إذا لم تستشرف تغييراً أو تستشف تحولا. إلا يصبح التاريخ - في هذه الحالة - عبثاً ثقيل على المتلقي خاصة من لم يعيش هذه الفترات، ومن لم يدرك مغزى أحداثها وتواريخها وإطارها الاجتماعي ومنطقها السياسي ومفهومها الحزبي، وتأثير

الجماعات المختلفة ومدى قدرتها أو عجزها عن المشاركة فى صنع القرار، بل وعجزه أيضاً عن إدراك المناخ العام خارج دائرته المحلية ومدى تأثيره فى صنع الأحداث واتخاذ القرار؟ نعم هنا يصبح التاريخ عيباً وتصبح مهمة الرواى أكثر صعوبة بل إنها ستلتزم منه نوعاً حاداً من الوعى يعوض به هذه المادة التاريخية التى أصبحت مشاعاً للجميع.. هذا الوعى يتمثل فى الإبقاء على النابض على مجريات أحداث روايته، وفى بناء شخصيات تنبض بالحياة وتتمثل فيها كل القيم الإنسانية التى ينشدها المتلقى ويجد نفسه داخلها.. يتعايش معها، ينبض بمحبها، ويتألم لانكسارها، ويستشرف معها المستقبل، ويكتسب من صلابه ثباتها على مبادئها، وترفعها عن الدنيا، مثلاً أعلى يشرف بالطلع نحوه والانتساب إليه.

تبدأ رواية «الروض العاطر» بالطائرة تهبط أرض المطار، و«إقبال بكري» بين ركابها. وللوهلة الأولى ترتطم عيناها بهذه اللافئات «أجانب عرب»، «أجانب». ثم بهذا الكرنفال العجيب الأزياء، جلابيب يرتديها الرجال ونسوة محجبات ومنقبات، وتزاحم على مبنى السوق الحرة حيث زجاجات العطر وأثاث التجميل وخرائط السجائر. «إقبال» مناضلة سابقة، إحدى قيادات الحركة الطلابية فى مصر عام ١٩٧٢.. من عائلة لها جذور فى النضال عزام زوجها السابق الذى انفصلت عنه قبل سفرها إلى ألمانيا منذ ثمانى سنوات هو الذى جندها فى التنظيم. «شكرى» رئيسها فى العمل الذى التحقت به كمتترجمة بعد عودتها من السفر هو أيضاً شيوعى سابق وإن كان يشار إليه اليوم ويقال «بتاع إسرائيل». أخوها شاكر الضابط الوطنى الذى شارك فى العبور عام ١٩٧٣ ثم سرخ من الجيش ويحلم بالعمل فى إحدى دول الخليج «شهيره مرسى» صديقتهما الشيوعية التى انتهت أمرها بارتداء الخمار رغم أنها سليله أبوين شيوعيين قضيا أغلب فترات حياتهما فى السجون والمعتقلات.

هذا العالم القديم، بكل ما يمثل أو ما كان يمثل من قيم نضالية، تعود إليه إقبال مرغمة بعد غياب سنوات عديدة فى ألمانيا حيث كانت تبعاً زسالة دكتوراه لم تكتمل من «المحرمات فى الرواية العربية». عودة جاهدت إقبال حتى الآن. ولكن أمها أصيبت بجلطة وهى على شفا الموت. تعود إقبال لتفاجأ بوفاة والدتها منذ ثلاثة أسابيع.. وتعود لتجتر تاريخها انتهى مخلفا حسنة وألماً وندماً وإحساساً طاغياً بخيبة لا تنتهى.. ومهانه تتسع وتكبر فى كل لحظة.. لقد انتهى عصر الأحلام الكبيرة والأمال العريضة.. والكفاح المستميت من أجل العدالة والحرية والكرامة المستباحة. تعود إقبال وقد تخلصت من جئين نما فى أحشائها من علاقة توطدت بينهما وبين فارتن فى ألمانيا.. وثديا استأصلته فى بلاد الغربة.. وزسالة جامعية لم تنته.

وفى شقة والدتها القديمة تعيش مع أخيها شاكر الذى انفصل عن زوجته بعد أن أنجب منها ابنه نيكه عاليه ودينه، تشاهد الزمن الرديء فى دوران فلكه العجيب..

تتذكر أحلامها في السبعينيات والتي ألت جميعها إلى الفشل، من القومية إلى الوطن إلى الأمية.. وتنتابها الهواجس والكوابيس، خفافيش تصطفيق في الظلام تحومها وتنهش لحمها.. تدمى جسدها الذي ينزف بفقرارة دماء سوداء بلون الطين. وهياكل عظمية تطاردها في أماكن مغلقة تنقض عليها وتحاول أفتراسها. وتلمس إقبال قدراً من التواصل الإنساني عند خالتها بهية الذي توفي زوجها إثر خروجه من المعتقل.

وعند رفيق صباها «أسامة الماروي» الذي حوله المناخ الجديد المسموم إلى «خرتى» يبيع قوة عمله للخواجهات يجلب لهم المخدرات، يغير لهم العملة، ويمارس معهم الجنس. وفي النهاية يجهز نفسه للسفر إلى ألمانيا، باحثاً عن أرض جديدة، وقيمة إنسانية لم يوفرها له مجتمعه.

أما أخوها.. شاكر ورمزي.. فكل منهما يعيش في عالمه الخاص. شاكر الحالم بالسفر إلى الكويت.. الطامع إلى كتابة سيناريو يصور قصة كفاح أحمد عرابي.. ورمزي الموظف الذي يتلاعب بتجارته في أراضي البناء إلى جانب منصبه المرموق في الحزب الوطني.

تكتظ هذه الرواية بهذه الشخصيات التي تنز جروحها دماً وقيحاً.. وتعلو انكساراتها وتطغى على أي فعل إيجابي.. الجميع يتحسرون على زمن ولي وانقضى. زمن أجهض فيه الحلم.. ومناخ مشبع بسموم الغريبة وتضخم الذات وغياب المشروع القومي.. وتنتهي الرواية وحرب الخليج على الأبواب.. وقوات التحالف تهدد لضربتها الموجعة مهينة المنطقة العربية كلها لقرن جديد.. تماماً مثلما فعل نابليون بحملته الشهيرة على المنطقة في أواخر القرن الثامن عشر، وكما حذا حذوه الإنجليز في نهاية القرن التاسع عشر، والآن جاء دور الأمريكان في نهاية قرننا الحالي..

بنية السرد وبناء الشخصية

تستند الرواية في سردها إلى راو خارجي هو المؤلف نفسه، العليم ببواطن الأمور.. المتحكم في أقدار شخصياته، وحركتها الخارجية.. وإشاراتها الباطنية.. يمنح الشخصية من مخزون معرفته بقدر ما توجد به قريحته أو معلوماته.. فتبدو بعض الشخصيات مكتظة بل ومترهلة من فرط اتخامها بالأحداث.. في حين تتوارى شخصيات أخرى.. ويصبح حضورها على مسرح الأحداث شاحباً بل وباهتاً رغم استحقاقها لمزيد من الصنعة الفنية والتأمل الفكري.. فإقبال بكري وهي الشخصية الرئيسية التي تتحور حولها كل الشخصيات.. تحظى من المؤلف بأضواء باهرة تتمركز جميعها حول ماضيها الثوري باعتبارها إحدى القيادات الطلابية عام ١٩٧٢ وما تعرضت له هي ورفاقها من عسف السلطة ومطاردتها لهم.. والحديث عن تنقلاتهم المختلفة في أكثر من مكان داخل المدينة وعلى أطرافها.. وزواجها الذي تحدث به أسرتها ثم طلاقها، واكتئابها، ومحاولاتها



الانتحار، ومساعى خالها حتى حصل لها على منحة للدراسة وسعيه لاستخراج جواز سفرها. وارتباطها بمارتن، وحملها منه، وإجهاضها، واستئصال ثديها.. وعلاقتها بأسامه الماوردي.. والهلاوس والكوابيس التي مازالت تنتابها.. هذا الثراء في المعلومات الذي يصل إلى حد التخمبة.. يظل مجرد تراكم لأحداث حياتية إن لم ينجح في تطوير حركة الشخصية وازدياد وعيها وفي تعميق مفهومها واتساع رؤيتها ونضجها النفسى والفكرى، ويبرز تساؤل عن الجراحات التي تتوالى في حياتنا، كيف تمر في دروب مسيرتنا دون أن تترك بصمات واضحة على تصرفاتنا سلباً وإيجاباً؟.. كيف يستقيم لائنئى استئصال ثديها.. أن يمر هذا الحدث الجلل في حياتها مرور الكرام؟ كيف تتعامل معه وكأنه انفلونزا أو نوبة برد عادية مما يصيبنا في فصل الشتاء؟.. كيف يستقيم لها أن تمارس الاعيבה مع الشاب البرئ أحمد الذى يعمل معها فى المكتب الصحفى الذى ألقت به مترجمة؟.. بل وكيف تواتيها المرأة دون أن تتردد فى إقامة علاقة عشق كاملة مع أسامة الماوردي فحورة بعريها وكأن استئصال ثديها جزء من مكياجها يجعلها أكثر إثارة فى عينيهِ؟ ألا تستحق منها فجيعتها تلك أن تذرف ولو دمعاً وهي تتأمل عريها فى المرأة؟.. أن تخشى ولو للحظة أن ترى فى عيني معشوقها نظرة شفقة أو إحساساً بالحصرة.. أو شعوراً بالزهد من حرارتها الطاغية. وتعدد هذه العلاقات ما بين زواج وطلاق وعشق ورغبة.. وتقلبها بين أيدي العديد من الرجال.. ألا تستحق وقفة تشرح وتفسر وتبرر وتقع؟ أم أنه إحساس طاغ بالعزيمة وفقدان الجدوى وتشذر المعنى؟ وهذه الشخصية التي بدأت وقد أكتملت مفهومها الثورى.. وعانت المطاردة وعسف المسكر وظلت صامدة لا تلين.. كيف تنتهى حياتها فى أحضان شاب «خرتى» تمدد بالمال وتبارك تعطله وتهزأ منته؟.. دع عنك المفهوم الأخلاقى جائباً.. ودع أيضاً تغير المناخ العام وفساده واختلاف نظرتيه وأولوياته.. ولكن ألم يكن من المستساغ تمسحاً مع سلوك الشخصية وصلابة موقفها وإيمانها بالقيم حتى وإن أصابها وهن.. أن نراها فى النهاية وبارقة أمل مازالت مترسبة فى يقينها وهي تنضم إلى إحدى الجمعيات الأهلية التي تتبنى حقوق الإنسان أو جمعية لتعليم الكبار ومحو الأمية أو مدافعة عن حقوق المرأة التي مازالت تنتهك وبشكل سافر كل يوم؟ أم أنها الرؤية الأحادية الجانب والتي تستسهل إدانة كل شيء ووصمه بالسواد دون بارقة أمل أو بصيص ضوء فى السرداب المظلم. والتي تكشف عن ذلك الضمور للفهم الواعى والفهميق بالأناس الفكرى الذى بنيت عليه الشخصية؟ وعلى النقيض من شخصية «إقبال» تأتي شخصية خالنتها «بهية» المناضلة التي ذاقَت مرارة الاعتقال سنوات.. والتي لفظ زوجها أنفاسه أمامها بعد خروجه من المعتقل والتي تمارس عملها بجدية رغم وحدتها وهجرة ولديها إلى بلاد الشمال إنها تنجح فى التكيف مع الحياة رغم متناقضاتها الزاعقة.. وهي تحترم أنوثتها فلا تبعثرها بين أى ذراعين تمتدان إليها. والتي تعيش الآن

وحيدة في حالة انتظار، فهل يوافق رئيس مجلس الإدارة على أن يجدد لها عاماً جديداً في عملها.. أم تحيا بقية عمرها في انتظار رسائل ابنتها أو اتصالها بها في التليفون بين حين وآخر؟. وهي أثناء كل هذا، قبله وبعده، القلب الحاضن لهموم الآخرين المتعاطف معهم، المؤتمن على أسرارهم، المشارك في كل مناسباتهم، المخفف لآلامهم وأوجاعهم، الناصر لذاته في سبيل الآخرين: أما «أسماء» معشوقة شاكر فرغم إنسانيتها كنموذج راقٍ دال على الحب والعطاء فإنها لا تحظى من المؤلف بنظرة تأملية تكشف عن أغوارها مثلاً وضاء وسط هذه الحلقة القائمة بل إن الكاتب يناساها في غمرة هذا الاهتمام المبالغ فيه بشخصيته الرئيسية إقبال.

وفي الشخصيات الذكورية تلمع شخصية «أسامة الماوردي».. النموذج الحي المشاهد على تهرق العلاقات الاجتماعية، وهو رمز لجيل كامل افتقد الانتماء الحقيقي.. حيث لا عمل ولا أهل.. ولا حل.. وحيث افتقد الهدف والمبدأ والمثال.. وحيث اللهاث وراء المال في مجتمع انقلبت أوضاعه وتغيرت مفاهيمه.. واهتزت قيمة.. واضطربت أحواله. فلم يجد الواحد منهم أمام إلا أن يعيش يومه دون التطلع إلى الغد.. يبيع قوة عملة للخواجات.. يجلب لهم الحشيش.. يغير العملة.. يمارس الجنس معهم.. يصبحهم إلى الغرز والمقابر، ينام معهم أو معهم على شواطئ البحر الأحمر وسيناء.. ألوان ملابسهم فاقعة، السلاسل في رقابهم، والشعر مسترسل أو مصفور، الوجوه مشوهة بآثار الطلعنات القديمة.. يجيد الواحد منهم لغة أو اثنتين ويعمل أغلبهم بالسياحة.. وينتهي الأمر بهم - في الغالب - إلى الهجرة بعيداً عن أوطانهم وأسامة الماوردي وهو يقيم الحب مع إقبال يدرك أن النقيضين لا يجتمعان هي تغيش مأساتها وهو يحلم بالخلاص - بعيداً عن الأرض التي لم تحقق له أدنى مستوى من الحرية والكرامة الإنسانية - بالسفر إلى ألمانيا.

أسامة الماوردي.. نموذج مرشح بقوة ليكون داعية للتطبيع مع العدو الإسرائيلي أو محتالاً على أحد البنوك.. أو مديراً لإحدى شبكات الدعارة.. أو مروجاً لإحدى السلع الغذائية الفاسدة.. بل لعننا قد لا نتاجاً به وتعلن نزاه يركب إحدى موجات التأسلم السياسي.

وعلى النقيض منه تبدو شخصية «شاكر بكري» الضابط الذي سرح من الجيش بعد أن شارك في ملزمة العبور ١٩٧٣. والذي أحب «حنان» بجنون ولكنها فضلت عليه مهندساً يعمل بالخليج وتزوجته، قرد لها الصقعة بزواجه من أختها حبيبة وعاش معها في «قطر» وأنجبا البنيتين، كانت حياته جحيماً مع حبيبة.. هي لا تنسى حبة لأختها والمشاحنات بينهما لا تهدأ أبداً. ينتهي الأمر بانفصاله عنها لتحفظ هي بالبنيتين.

ويعود هو إلى وظيفته بمصلحة الاستعلامات بعد أن ضاعت عليه مدخراته في إحدى شركات توظيف الأموال. ويعيش شاكر وحلمان يداغبان خيالاً أن ينجح

فى الحصول على عقد عمل بالخيل ليعيد بناء نفسه ماديا من جديد.. وحلم آخر يستغرق كل وقتة تقريبا هو أن يتمكن من كتابة سيناريو فيلم عن ثورة عرابى الشهيرة. وتركز الرواية فى صفحات مطولة على هذا السيناريو وكيف يمكن أن تكون بدايته: من طفولة عرابى أم من التحاقه بالجيش، بمؤامرة خسرو باشا أم مذبحة الإسكندرية.. بنفى عرابى ورفاقه.. أم بعودته من المنفى بعد غياب دام تسعة عشر عاماً.. ويستند الأديب الوردانى فى هذا الجزء - أو الأجزاء - التى كتبت عن ثورة عرابى إلى ما كتبه المؤرخ عبد الرحمن الرافعى ومحمود الخفيف وأحمد شفيق باشا وسليم خليل النقاش وبلنت ويرود لى ود. عبد المنعم الدسوقي الجميع، فى محاولة لتوثيق النص المكتوب. إلا أن هذا الجزء من السرد التاريخى كثيراً ما كان يقف حجر عثرة فى وجه السرد الروائى. بل لعنا لا نبالغ إذا قلنا إن طموح الوردانى لكتابة نص يوازن ما بين الواقع والتاريخ فى محاولة لإثبات أن الوقائع والمناخ الذى كان سائداً أيام عرابى شبيه بالواقع العربى الذى نحياه الآن، وأن تدخل الإنجليز وإجهاضهم للثورة العربية يمثل التدخل العسكرى فى الخليج عام ١٩٩٠ وأن السيناريو فى الصاليتين واحد فى جوهره وإن اختلفت التفاصيل.. نقول إن هذا الطموح محمود وجدير بالتقدير. ولكن توظيف النص التاريخى إن لم يواكب الأحداث الروائية ويمتزج معها فى وحدة تبرز المعنى أو تظهر التناقض أو توضح المفارقة أو تربط بين الخاص والعام فإنه يظل نصاً له مصداقيته التاريخية وقيمه العلمية.. بمعنى أكثر تحديداً فإن النص التاريخى إذا ما دخل دائرة الفن يصبح له معنى أكثر من قيمته التاريخية.. إنه يتحول إلى كشف كامل للواقع الحى المعاش، بما يفجره من أضواء تكشف عن خفايا النفس البشرية، وتصرفات الشخصيات، وحميمية التاريخ والمكان، وترابط أو انفصام العلاقات والرموز. وبخلاف ذلك يظل المكان الطبيعى للنص التاريخى هو كتب المؤرخين وليس الأعمال الروائية. ومحمود الوردانى قد جانب التوفيق عندما أفرد للنصوص التاريخية صفحات طوالاً توقفت فيها الأحداث الروائية.. وظلت الشخصيات فى مكانها تنتظر دورها عندما تسمح لها دقائق المسرح باستئناف ما بدأت.. ومن هنا بدأ هذا الفيض من المعلومات المستقاة من كتب الباحثين والمؤرخين - كما أسلفنا - عقبة تعترض مجرى النهر. لكن الأحداث تتخذ شكلها الطبيعى وحركتها الحيوية عندما ينبجش شاكر فى الحصول على عقد عمل مترجماً فى الكويت، ويبدأ استعداده للسفر، وزيارته لإبنتيه لتوديعهما.. ومحاولات مطلقة لاستعادته من جديد.. وتجهيزه للحقائب التى تحوى سيناريو فيلمه، الذى لن يكتب له الخروج إلى النور.. فلقد بدأ الغزو العراقى للكويت وضاع السيناريو.. كما ضاع شاكر وأصبح من المفقودين.

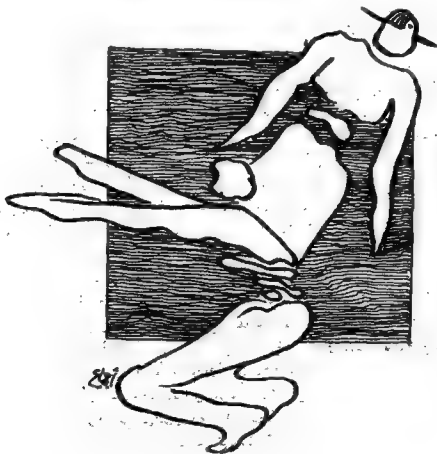
الاطار الروائى وزمن القصة

يشكل صوت الراوى الملمح الأساسى فى الرواية.. فهو الذى يختزن فى جرابه المسحور المعلومات الإضافية عن الشخصيات وعوالمها الداخلية والخارجية. وهذه المعلومات تقدم إلينا فى أحيان كثيرة دفعة واحدة.. وكأن الراوى يفرغها من جرابه ليبدأ فى نقلة جديدة من الوصف أو التذكر. فأغلب المعلومات من إقبال نتعرف عليها بعد أن عادت إلى شقة أمها وخلال استحمامها فى البانيو الذى طالما أطفأ نار صباحات الصيف الخائفة. نعرف مسيرتها فى الجامعة ومجلات الحائط وحلقات النقاش والمسيرات والمؤتمرات ووقوعها فى غرام طارق، وتاريخ طارق عزام وانتفاضة الكهكة الحجرية عام ١٩٧٢، وتجنيدتها فى خلية الكلية، وزواجها من طارق رغم اعتراض الأهل... إلى آخر هذه التفاصيل التى يفرغ منها الروائى دفعة واحدة، دون مثير نفسه أو خارجى يستوجبها. بل إن بمقدورنا أن نقرر دون كثير من التردد أن العديد من فصول الرواية يمكن أن تسمى بأسماء الشخصيات.. فالفصل الثالث والرابع خاص بإقبال، والخامس خاص بشاكر، والسادس خاص ببهيبة والسابع خاص بأسامة الموردي.. وهكذا. ولا نكاد نلمح اختلافاً أو تنوعاً بين تكوين البنية الروائية للشخصيات لأن صوت الراوى هو الطاغى.. ولأن الشخصيات تقدم من خلال منظوره هو.. وفكره هو.. ولفته التى تطفئ وتكبل حركة الشخصيات وتجعلها أسيرة قيوده ولعل هذا ما يفسر غلبة السرد فى الرواية على حساب الحوار.

ولأن هذه الرواية رواية شخصيات فإنه يصعب الإمساك ببنياتها الروائية، أو البحث عن حدث معين يفجر مجرياتها، أو يجمع أطرافها، أو يخضعها لزمن محدد. فهى تشير من خلال الوقائع التاريخية للتاريخ المسرد عن ثورة عرابى إلى أكثر من قرن من الزمان.. وتنهال ذكريات إقبال لتغطى فترة تزيد على خمسة وعشرين عاماً بينما الزمن الحقيقى والواقعى المحدد منذ هبوط إقبال إلى أرض المطار وهى الغزو العراقى للكويت لا يستغرق سوى عام أو يزيد. ورغم أن الرواية تصقل بالمفردات من التواريخ التى يؤكدتها الكاتب ويذكرها صراحة إلا أن الهدف منها كان مجرد التوثيق دون محاولة استشراف رؤية جديدة، تشير إلى حق قوى اجتماعية قادرة على تغيير المسار، وإضاءة النفق المغمى الذى تتخبط فيه الشخصيات بحثاً عن خلاصها وبجهد محمود الوردانى فى رصد المتغيرات الواحدة تلو الأخرى - فى المجتمع المصرى الذى شهد انقلاباً فى التكوين وقيم ومفاهيم منذ ثورة السبعينيات، فيشير بذلك إلى ازدياد نسبة من ترتدين الجحيم والثقاب منذ ألوهية الأولى التى تطفئها إقبال أرض المطار، وخلال مشاهد سراياقات الغزاة لكل من عصام الحسينى وصابر بن زوجة أخيها مزي. ويلعب أيضاً نقش ظاهرة العنف واستخدام السيوف والمطاول فى المعارك الصغيرة بين الشباب من الجنسين، وتبنى للدولة نفسها لمفهوم العنف فى تصفية الجسديات بين فرقائها فى قصة

اللواء وابنته تجار السلاح فى معركة ضد الشرطة استخدمت فيها الرشاشات ومدافع الهاون والموانع المضادة للدبابات. وفى تغيير أنماط السلوك فى الماكل والملبس والسكن وتفشى الثقافة المخدرة التى تتحدث عن طوابع النجوم وأخبار الفنانين وملكات الجمال والعالم الخفى للمشاهير والسحر الأفريقى، من خلال الموضوعات التى تترجمها إقبال لمكتب الجريدة التى تعمل بها بالقاهرة. وكأنه قد كتب على إقبال التى بدأت كإحدى قيادات الحركة الطلابية فى مصر لا يخط قلمها سوى المنشورات الثورية أن تنتهى وقلمها يترجم موضوعات من أمثال (حدى عينيك بالقلم الأسود على خطى الرموش العليا والسفلى حتى أرباع الجفنين مع التركيز على الثنايا إلخ).

ولهذا، فإنه يذكر لرواية «الروض العاطر» شرف محاولتها الخروج من أسر التسجيل لفترة من فترات الانتكاسة التى عاشتها بعض التنظيمات الوطنية من خلال التذكر والتخيل واجترار الماضى. وكذا نتمنى لو أرخى محمود الوردانى قبضته بعض الشئ عن شخصياته، لتكشف لنا عن معاناتها وعذاباتها الإنسانية الخالدة، والتى هى جزء من عذابتنا.. وتنتقل بنا من أسر اجترار الأحزان إلى استشراف آمال نستحقها ونصبو إليها جميعا.



مسالك أحبة خيري

إدوار الخراط

في هذه الرواية يطرق خيري عيد الجواد مسالك طالما سيرها وأوغل فيها من قبل في أعماله القصصية والروائية المتميزة.

هي مسالك وعرة المآرج تغمض عبر الآلام ولجج التشدان ونشوات التوق - وتحقق اللذات أحياناً - إلى أبنية سردية ودلالية تلوح سامقة لكنها تخايل دائماً بأسئلة لا جواب لها حول قضية أساسية يعتلج فيها الحب والموت وفواجهة المصير.

هذه القضية هي بؤرة شغله الشاغل، يتقصى جوانبها ويروود مناحيها وتفوييه مآهاتها، في عمله الروائي كله، وفي «مسالك الأحبة» على وجه أخص، حيث يقيم لنا بناءً رمزياً شامخاً يسميه «قبة أبي الهواء» ولعلها إلى قبة الوجود والفناء أقرب.

وشأن أعماله السابقة تسود هنا أيضاً تيمم «البحث» وإن كانت تقتزن في «مسالك الأحبة» بتيمة الصعود والعروج الدائبي إلى أعلى، مهما تلوث به الدروب وغارت أو سمت.

والغواية الدائمة عند هذا الكاتب - بل لعله هوذا التقيم - تلك المخطوطات أو المدونات التي تشغل مكانة لا تدانيها مكانة في عمله الروائي. فإذا أضفنا إلى «البحث» و «الصعود» و «المدونات» تلك «الكيانات الغامضة» التي تقوم وتغيب، تمثل وتختفي، عبر مدوناته هذه، اكتملت لنا بقومات أو دعامات البناء السردية والدلالية هنا، وهن بناء «القبة».

وليس غريباً عنه أن يصري في عمله ويقلقه ويمجّره ذلك المناخ الغانتازي - ما وراء الرافض - الذي يعمر هذه البقعة، حيث تأتيه أصوات الهواتف غير البرنية، وتعلق غيتة الطيور، والعنقاة، وتقمصت الرعود وتخطفت الأضواء، غير

الأرضية، وتميس الفتيات فاشقات الفتنة وكانهن حوريات الجنان أو بنات الخيال المتجسّدات نشوة للرأئين - أو على الأصح للرأى الراوى - وحيث تنشق الأرض عن سراديب مخوفة تقبض الروح حتى تنجلي عن قاعات بانخة الثراء تفص بكل ما تشتهى النفوس، حيث لا سطوة للموت أو معايير الزمن، مما يبتعثه الكاتب باستلهم نصوص ومفردات وسياقات الحكايات الغريبة والحوادث العجيبة فى «ألف ليلة وليلة» والسيرة الشعبية ونحوها، إذ يطوعها بمقدرة لروّاه ومقاصده الحداثيّة المعاصرة.

ودأبى أن لاذية عندى فى أن أحكى لك الحكاية. ذلك مسعى فى تقديرى لا غناء فيه، أفترض أنك قرأت هذه الرواية أو أدعوك إلى قراءتها، ولعلنى ألم بك ومعك حول بعض ما أراه من خصائصها وسماتها، هذا قصارى جهدى، أما إعادة قص الحكاية وما إليها فهو إما تشويه أو ابتسار لا جدوى نقدياً فيه.

تقوم «المسالك» على آلية الصعود فى ممرات جبل يجمع بين صفات واقعية وإيحاءات إلى ما هو وراء الواقع العينى الظاهرى الملموس، فهو إلى جانب أن فيه «مدقات حجرية صلبة تحثت من جسمه تيسرة على من قصد اهتلاء مثته» يكاد يكون كياناً عاقلاً له إرادة، وله حيل، بل كأنه - أيضاً - كائن لغوى له «أجروميته». (ص ١٠).

وما من شك فى أنه كائن لغوى فى نهاية التحليل لا قيام له إلا باللغة، بل لا قيام له إلا فى اللغة، بهذه المفردات وهذه السياقات والتكوينات اللفظية - الدلالية معاً.

لكن فيه مع ذلك خصيصة الوهية مفارقة: فهو «كما يقولون باق حتى قيام الساعة» بل هو «حتى ليوم يبعثون». (ص ١٠).

ليس هو مجرد جبل أصم - على شموخه وصلابته - بل فيه حياة دائمة ملهمة وملفزة، وفيه «رائحة غامضة تبعث فى النفس جيشاناً وتحض على الحنين لأزمة مرت وأما قضيت. هل كانت تلك رائحة الفراعين المدفونين ببيطنه...» (ص ١١).

ذلك أن «الجبل» دائماً فى خيال الناس وأساطيرهم كيان ملفز وقديس، من جبل الزيتون حيث جالد المسيح الشيطان وناظره ودحره، إلى جبل حراء حيث نزل الوحي على محمد فى الغار، ومن جبل أوليمبوس مثنوى ومرتع إلهة اليونان إلى جبل توماس مان المعاصر، وهكذا.

لعلك إذن ليس «جبل الوجود» المجرد، على إطلاق الوجود فقط، بل هو أيضاً جبل الوجود المتعين فى وطن له من سمات الخلود والحياة إلى يوم يبعثون، ما للوجود نفسه، ذلك من إلهام الفراعين الدائمين، تلك روح تسرى فى هذا العمل كله على نحو أقوى مما بدا. فى أعمال خيرى عيد الجواد السابقة، لعل تلك إجابة اليفن - غير الواضحة تماماً ربما - على دعاوى الظالميين الذين ينجدون مصريتهم ومصريتنا وينكرون إرثهم وإرثنا بإدعاءات سلفية جاهلية فى

الأساس.

على شعاب هذا الجبل وأحذاته ومضايقه وتنتياته يكون عروج المسعى الروائى «نحو القمة السابحة فى لجة سماء زرقاء شاهقة الزرقة.. فما من عاشق إلا ورام الاجتماع بمعشوقه فوقه». (ص ٩)

فمن «عشق صادقاً وأخلص لوجه محبه سلك ونجا» (ص ١٠)

فهل الصعود هو عروج إلى سماء العشق التى لا مثيل لنشوة الوصال فيها؟

أىكون العشق - ولعله أكثر من مجرد الحب - هو غاية الوجود؟

وسوف نجد للعشق أكثر من تجل فى غمار مسيرة الصعود هذه، من تجليات التوق الذى يكاد يبلغ التحقق ولكن التحقق يراوغه على الدوام، وتجليات الصسية الصراح التى توغل فى سرفها حتى لتدخس نفسها، كما لعله سيأتى تفصيل ذلك فيما يلى من مقام.

الصعود إذن هو آلية رئيسية فى هذا المسعى، وإذا رأيته يتكرر مرة بعد مرة، خطر لى خاطر قد يكون فيه من الغرابة ما فى الكتاب كله، هو أن ثم رابطة عضوية بين تيمة الصعود، وبين ذلك الشكل التراثى للكتابة الذى يتخذ هيئة المثلث المقلوب، كما لو كان شكل المثلث النازل من السفح إلى القمة، أى من القاعدة العريضة فوق، إلى الذروة الدقيقة تحت، شفرة كتابية أو تدوينية مقلوبة للصعود، كأنه هرم معكوس فى مرآة - أو فى مياه الفيضان كما نرى فى الصور الفوتوغرافية القديمة - بحيث تبدو قمته فى أسفل، عميقة غائرة، وتلوح قاعدته العريضة المتسعة فى أعلى.

هل هو - إذن - مسعى الصعود، معكوساً فى شكل مكتوب، كما كان النساخون القامى يؤثرون، وجاء ابن عبد الجواد ليحيى مواته ويبحث فيه دلالة جديدة؟ يؤيد هذا الخاطر - أو هذا الافتراض - أن اتخاذ هذا الشكل الكتابى - الطباعى، فى عمل بهذا الصدق والحرارة، لا يمكن أن يكون مجرد نزوة أو مجرد تقليد واستنساخ زخرفى، بل إن له دلالة.

ولكن لماذا الهرم المقلوب؟

صحيح أن الشكل التقليدى الماثور كان يوحى بأن هذه هى نهاية الكلام، يتدرج الشكل هبوطاً حتى نقطة الختام، ولكن الهرم - هنا - فى سياق الصعود، والعروج إلى العلا، ما معنى أنه مقلوب؟

لعل ذلك يوحى - كما يوحى به كل الكتاب - أن الصعود محكوم عليه بالحيوط - وبالهبوط سواء، أن المسعى لا ختام له ولا نهاية، بل أكثر من ذلك، أن بلوغ الغاية هو الهزيمة النهائية فلم يعد بعدها مسعى أو جدوى، أو أن الوصول إلى الذروة هو ضربة الغناء والغيوم، لذلك كان مسعى الصعود - فى الرأىة وأولاً وأساسياً فى الوجود - مسعى متجدد بطبيعته، ومستمر بلا وصول، وسؤال لا كشف عن إجابته (ص ٨).

ولذلك - بالضبط - فلا بد «من المواصلة من أجل الوصول» (ص ٢٢)

ولذلك - بالضبط - فإن غاية الصعود هي «القبة».
ولكن «القبة» على كل سموقتها وقوة بنيانها وأسر عمادها، ومع كل التفصيلات الدقيقة في عمارتها، ليست إلا كياناً مخائلاً، مراوفاً، يظهر ثم يختفى حيناً ثم تلفه سحب انقياب آماداً من الدهر.
ولكنها «تلازمت جنباً إلى جنب مع ظهور آدم عليه السلام».
بل إن لها نظيراً أو مقابلاً - أو لعلها هي النظير المقابل - لقبة بطن الأنثى الحامل، بؤرة الخصوبة، ونون الوجود. (ص ٧٣)
ثم أنها «شدت على هيئة السماء» (ص ٧٢)
وهي مع ذلك مرصد وثيق الصلة بحدود «الكون المصري»
هذا البناء الذي يسميه الكاتب «القبة» مرة، و «المرصد» مرة والذي لا يعرف أسرار «دهاليزه، معمراته وسراديبه، اختفائه وظهوره مرة أخرى، إلا بناته ومعمار يوه» أو هل يعرف «بانيه» الرواى خيرى عيد الجواد هذه الأسرار حقاً؟
أستشف في هذا البناء العجيب دلالات عدة، قد تتألف وقد تتنافر، فما الفن معادلة رياضية محسوبة، بل لعله، بامتياز، جماع المتناقضات.
لعل أول هذه الدلالات رمزية عن الوجود بالذات، أى الوجود المطلق.
ثم هو الوجود في الوطن، أو «الكون المصري».
لكنه أيضاً ملازم للإنسان، منذ ظهور آدم أو البشر، أى هو ملازم للتاريخ البشرى.

ثم هو كذلك بطن الأم الأولى، استدارة الخصوبة والولادة.
وهو أيضاً مستودع كتاب النيل، حافظ أسرار النهر الأبدى الذى ينبع مما وراء الوجود البشرى نفسه، من أرض اليوطوبيا - اللا مكان - التى لا تطوها قدم بشر. (ص ٥٢)
وللقارئ أن يستشف في هذا البناء المعقد الغامض ما تشاء له بصيرته من دلالات.

أما «البحث» فهو تيمة لازمت أعمال خيرى عيد الجواد منذ البداية ولعلها لن تفارقه - أو هذا ما أرجوه له.
فيذا كان الراوى هنا يقول «وبدأت رحلة بحث مضمينة في المدونات القديمة عن تلك القبة» (ص ١٢) فإنه في نهاية الأمر كان قد بدأها منذ أن لقى «الديب رماح» عبر «التوهّمات» حتى راح يبحث عن ما هية «العاشق والمعشوق».
هذه - ينص الكتاب - رحلة «نشدان مستحيل طال مكثه وكمونه دون إدراك كنهه - بحث عن المعنى الخفى» (ص ٤٧)

فهل هو أيضاً بحث عن الخلود، ومطاوله الموت؟
«كانت غايته ومنتهى أملنى نقش اسمى على حوافها (حواف القبة) مثلما فعل غيرى، هذه القبة محط أفئدة تهوى إليها من كل فجاء المعمورة لا لشيء إلا للرؤية، لتخليد أسماء زائلة وكيثونات سابحة دوماً صوب الزوال والعدم» ذلك

أن «الموت سهم صوب إليك لحظة مولدك.. وقد فصلنا ذلك في رسالتنا في الموت والتي أطلقنا عليها «كتاب التوهّمات» (ص ٢١).

في هذه الفقرة أكثر من دأح للتأمل.

فإلى جانب النزعة اللاعبة نحو التخليد - بالكتابة - بالنقش على «قبة الوجود» ثم إشارة من كلمة واحدة ما أخطرها...

«للروية»

الروية تأتي قبل تخليد الاسماء الزائلة، لأن الروية هي ضوء الوعى، ليست الروية هنا مرادفاً للنظرة، بل هي في تقديرى بالتاكيد رؤية إشراقية، صوفية، هي الروية التي تلهم الفن الحق أساساً، هي الروية العرفانية، أو هي «الروية»، هي استشراق واستقراق الروى، في الداخل، قبل رؤية الظواهر.

هل تأتي الروية - بهذا المعنى - قبل التخليد، أم هي ملازمة له؟ الكاتب لم يستخدم حرفاً من حروف العطف أو التثنية، بل وضعهما متلازمين «للروية لتخليد أسماء زائلة».

ثم أنه بحث دأب دأبم بلا وضول.

أنظر إلى حكاية البحث عن المنبع - منبع النيل أو منبع الوجود سواء - فإن واحداً بعد الآخر «يصل إلى أعلى الجبل (تيمية الصعود إلى أعلى) فيضحك ويصفق بيديه ويمضى إلى خلف الجبل فلا يعلم أصحابه ما أصابه.. أما من يقصر على العودة من اللامكان - اللا واقع الذي وراء الجبل، فإنه قد خرس لسانه ولم يرد جواباً - أقام بينهم ساعة ومات» (ص ٥٢).

سؤال المصير، سؤال المأوراء، لا إجابة له.

إن هذا البحث يمر عبر الممن وأرزاء السقوط وظلمات السراييب ومناهاات اليأس والصمت والحبوط، فإن كانت تلك ثانية آليات الحركة في البنية الديناميكية للكتاب - بعد آلية الصعود - فإنها تقترب على الأقل مرتين متكررتين وباهرتين بترنيمية لمجد العشق وحب الحياة.

ذلك أن «ظلام النفق يورث الوحشة والوحدة...» ثم أن هناك «بعد الشقة بين المسافرين ونقطة أمنه وأمانه ألا وهي الصمراء» (ص ٣٢)

كأن ظلام النفق هو ظلام الصياة الدنيا، وبعد الشقة هو الرحلة بين البدء والقضاء.

لذلك فإن المتعة بالشيق هو ما يسميه الراوى «بعض الراحة وقليل من المسرة».

والراوى هنا يورد الأمر كله على صيغة «مسألة» مما كان يرد في كتابات القدامى، وجوابها هو ممارسة العشق بكل تفاصيله الدقيقة «فالمناسب في مثل هذه الحالة هو وضع الوقوف» وهو أن تستند المرأة إلى جانط النفق ويضع الرجل يديه خلف ردفها ويحزم وسطه برجليها ويرهز تحتها بينما يرفعها بيديه صعوداً وهبوطاً.. أما إذا كان هذا الوضع من المتعذر القيام به فليضع إحدى

رجليها فوق كتفه بينما رجلها الأخرى مثبتة في الأرض، وهي مستندة على حائط أيضاً، يرهز رهزاً قوياً حتى يفزغاً معاً بلذة، ثم يواصلان الرحلة. انتهى» (ص ٣٩)

رحم الله شيوخنا فقهاء الشبق المعظام من أمثال الشيخ محمد بن علي التفزاي، وشهاب الدين التيفاشي، وجلال الدين السيوطي، ومحمد بن أحمد التيجاني وغيرهم ممن استلهموا التراث الإيروطيقى الآسيوي من نحو الكاما سوترا وأدبيات التانترا وما إليها، وقد انعكس ذلك على ما نسميه «الآدب الشعبي» أو «الشفاهي» الذي تناقله الرواة والنساخون حتى وصل إلينا في «ألف ليلة وليلة». وهنا نجد النمط أو النسق المتواتر، من غير تطابق بطبيعة الحال، ففي غمار محنة اليأس «إذ طفع قلبي بمعرفة يقينية بأنني ميت لا محالة.. انكبت على وجهي وانفطرت بكاء، لقد منشت نون أن أدرى في سكة إلى يروح ما يرجعش..

غبت عن الوجود مدة ساعة فلما عدت إلى وعيي فتحت عيني وإذا بي أجد نفسي وكأني في جنة النعيم» (ص ٥٥، ٥٦).

ويغرق الراوي هنا في رواية المتع الحسية مما «تعجز عنه الأوصاف» من الماكل والمشارب وتقريد الأطياف ومراتع الجمال المزني والمشوم وظهور الحوريات «ذوات القدود المائسة والعيون الناعسة» حتى يأتي إلى ذروة نشوات الشبق «فلما لمست نهديتها غبت عن وعيي لأنني شعرت بيدي جسماً ناعماً كما لا توجد نعومة في أي شيء» في هذه الدنيا.. ودعتني الشهوة فأرسلت يدي إلى المكان المطلوب والسر المكنون فكأني لمست بقعة من الديباج محشوة بقطن مندوف لا يوجد أخف ولا أنعم ولا أملس منه» (ص ٦٠)

ولكن الراوي لا يصل قط إلى هذا «المكان المطلوب والسر المكنون» سوف تروغ منه الصبية التي لا مثيل لها، وسوف تحيله إلى شبيهة لها فقط، بديلة، وليست هي.. ويتكرر ذلك حتى إذا أمر على اقتحام ذلك السر المكنون الذي لا ينال جاءت ضربة مصمية بقولها بعبارة المستفظة من معجم الشعب: «إذا بي ألطخ لطفة مثل المرزبة على عيني، ففشى على مدة ساعة فلما أفقت وجدت نفسي في صحراء بلقع» (ص ٦٤، ٦٥)

هكذا تدور آلية الصعود فالبحث فالنشوة فالخيوط والهبوط ثم الصعود من جديد..

تقوم في عالم خيرى عبد الجواد كيانات غامضة خرافية، ماثلة هائمة أو راسخة صامدة، غير مفسرة، وربما غير مبررة. الجبل نفسه كيان عاقل أيدى، له الأعيب، يخفى أسراره أو يبوح (ص ١٠) و (ص ١٩)

الهاتف الذي يسمع الراوي صوته ولا يرى شخصه وما يننى تظهر له في

الملمات ويشير إليه بوسائل النجاة، كما كان يظهر في أسفار الراوى السابقة (ص ١٢، ١٣).

الرجل الذى تنشق عنه الأرض «لم نلاحظ أنه وقف خلفنا صامتاً.. وارتجعنا رعب.. من أين أتى هذا الرجل؟ طويلاً وضامراً يرتدى جلباباً مخططاً بخطوط طولية زرقاء، يصل إلى تحت ركبتيه بالكاد، عيناها رماديتان وشعر رأسه كان مصفراً خشناً وناتئاً ككتبات برى.. أشار إلينا فتتبعناه» (ص ١٤).

حراس المقابر، منهم من كان «عبارة عن عظم فى قفة.. شعر رأسه أشعث، أغبر عيناها ترابيتان ولونه مخطوف.. يعرف الكثير عن أسرار التلميد» (ص ١٥).

الحارس العملاق كأنه من بقايا قوم عاد (ص ٢٣)

القوى التى تخرج من كتاب النيل فتضرب الراوى وتغيب صوابه (ص ٢٦)

العواصف والرمود والطيور العملاقة والهيكل العظمى الشاحصة والتماثيل على هيئة المريدين والموعودين.. وسادسهم الراوى نفسه يجد صورة من رسمه وكسمة الخالق الناطق يصدق إليها وتحقق إليه، أما السبايع فبعيد غامض مبهم المعالم.

ما دور هذا الكورس العجائبي؟

المجرد الإثارة والتشويق واستنساخ النص التراثي القديم؟

أتصور أن للكورس دائماً دور فى الدراما. فلعل هذا الدور هنا هو أن الكيانات الغامضة تحيط بنا من كل حذب وصوب - كما يقال - وأن السر يغلف الوجود، ومهما كانت نظرتنا صاحبة وأمية واقعية وأرضية فإن كينونة غامضة تهيم حولنا - بل لعلها تقيم فينا، وتقطن بخيلتنا أنفسها. هذه الكيانات ليست خارجية إذن ولا مجانبية بالمعنى السهل المتاح، بل هى أطراف ما وراء الوعى، ما وراء الواقع الذى لعله أقوى من كل ما نسميه «الواقع».

يقوم بناء «القبة» الروائية، بعد أعمدة «الصعود»، و«البحث»، و«النشوة الحسية» المشارفة للماوراء، و«الكيانات الغامضة» فى جوانية العرفان، على عماد الكتب والمخطوطات والمدونات.

وعشق خيرى عبد الجواد للمخطوطات والمدونات القديمة - الذى أشاركه فيه - عشق قديم لا يريم.

وإذا حاولت أن أحصى عناوين - أو كما يقول القدماء - عناوين المدونات التى جاءت فى «مسالك الأحياء» سواء كانت متوهمة مخلوقة، أو حقيقية قديمة، فلعلها أن تكون:

- تدوير الحلك فى أخبار الفلك (ص ١٩)
- إتحاف الأحياء بمعرفة أسرار وفصائل القبة (ص ٢٠)
- ترويض الأنفاس بما تداول من كلام الناس (ص ٢٠)
- كتاب الأزمنة والأثناء المصرية (ص ٢٥)

كتاب النيل صنعة رب العباد لخير هذه البلاد (ص ٢٦)
 مسالك الأحبة فى ممالك القبة (ص ٢٤)
 كشف الحجاب فى صفة وعمارة القباب (ص ٢٨)
 المقاصد فى المراصد (ص ٦٩)
 اللباب فى عمارة القباب (ص ٧٠)
 أنساب القباب فى الجاهلية والإسلام (ص ٧٠)
 عقد اللواء فى بناء قباب الهواء (ص ٧٠)
 أوراق ووثائق القبة (ص ٧١)
 كتاب الأمانة لأبى على محمد بن المستبر المعروف بقطرب (ص ٧٤)
 الأمانة والأمانة للمرزوقى (ص ٧٤)
 الأمانة والأنواء لابن الأجدابى (ص ٧٤)
 كتاب الأنواء لابن قتيبة (ص ٧٤)
 كتاب الأيام والليالى والشهور ليحيى بن زياد الفراء (ص ٧٤)
 رسائل إخوان الصفا (ص ٧٤)
 الامتاع والمؤانسة لأبى حيان الوحدى (ص ٧٤)
 عين السود لابن تهاضر البصرى (ص ٧٤)
 قصة تولد الجارية (ص ٧٦)
 قصة حكاية نور الدين مع الجارية تمرّد (ص ٧٦)
 قصة «فى ذكر مرمود أبى الهواء» (ص ٧٦)
 السيرة المحبوكّة فى أيام الملكة دلوكّة (ص ٧٩)
 هانذا أحصيت ٢٤ عنواناً لمدونات مختلفة أو متاحة على السواء، كأنها أربعة
 وعشرون قيراطاً يكتمل بها المعيار، ولعلنى قد فاتنى ما يفيض عن المعيار.
 للكتب والمدونات عند خير عبد الجواد نوع من المهابة والإجلال، قدسية أكاد
 أقول إنها ألوهية.
 الكتاب عنده غظيم فاخر «موضوع على سنادة من خشب الساج مرصعة بالدر
 والجوهر النفيس» (ص ٢٥) أو هو «كتاب أعظم من السابق، ولا شئ يضاهيه فى
 مهابته وبهائه، وحواف ذلك الكتاب من الذهب الإبريسم وسطوره مكتوبة بماء
 الذهب على أديم الطير» (ص ٢٥)
 أما «كتاب النيل» فهو عند الراوى: «كتاب لم أعرف أوله من آخره موضوع
 على كرسي كأنه الملك على عرش ملكه. والكتاب له رهبة ومهابة وتنعقد حوله
 الأنوار كأنها القمر إذا بدر ليلة أربعة عشر..» وله «رصد يحصيه على مدار
 الدهور والأزمان» (ص ٤٨)
 وللحروف عنده سحر وحياة، إذ تقع عليها العيون والأنفهام تخضر وتونج:
 «العناية الفائقة بالحرف، بالجملة، السطر، المداد الذى كتب به والماء بماء
 الذهب، حروفه المتجسدة تكاد تنطق، تشخص ما تعبر عنه، حدث أحمد بن

أباديس أنه لحظة لمس حروف الكتاب أينعت الحروف زهوراً بيضاء وحمراء وصفراء، وقال إن أحرف الكتاب صنعت من ماء وطين النهر، حتى الورق صنع من المادة نفسها، وإن خواصها إذا وقعت عينا إنسان على أى حرف يزهر فجأة، شبه الحرف بالبذرة، وقال إن النظر ينشط البذرة ويجعلها تخرس فتزهر.. وقد تحقق كلامه، فما قرأته من صفحة العنوان أخذ يتشكل أمامى أشجاراً ووروداً...» (ص ٤٩)

ليست الكتب والمدونات عنده مجرد صحائف أو أوراق، بل هى كائنات حية تمررها قوى جبارة خفية.

وهى مع ذلك - شأنها شأن مسالك القبة ومسارات الأحية، متاهات لا يعرف المرء أولها من آخرها، لها أسرارها التى قد تؤذن من عرفها بالتهلكة، إلا من عصم.

المدونات - المتاهات، مختلفة مصنوعة متوهمة أو فعلية حقيقية هى كائنات بورخيسية، تدين بوجودها للراوى الراى ولم تكن قبله لها وجود.. ما أهمية واقعة وجودها.. إن كانت ثمت، أصلاً - قبل أن يبت الراوى فيها الحياة، فتزهر وتخرس، كالنيل إذ يحيى موات الأرض، بسمر الفلق وما يقارب خصائص الألوهية.

وخصائص الألوهية تضفى على الجبل، على القبة، على المدونات، كما تضفى على الخوند الأعظم الذى يبعث فيه الراوى من صفات الفراعين المولدين شيئاً ما، ومن ملاح المهدى المنتظر الذى «يظهر فيه الخالق بوجه إنسان ويحكم العالم» وهو يقول إنه فى السنة الأربعمئة من الهجرة النبوية ذكر إنه من نسل محمد ليخفى ألوهيته، وهنا يمتزج التاريخ بالأسطورة، والواقعة المحققة بالحكاية الشعبية الرائجة، فى نسج عجيب عن طائفة الإسماعيلية والصشاشين والإمامية الإثنى عشرية والمهدوية والفاطمية، وعندما حانت الساعة نزل شيخ الجبل إلى أتباعه «مرتدياً ثوباً أبيض وعمامة بيضاء متقلداً سيفه وتقدم من كرسي رئاسته ووقف أمامه، ثم إنه تحدث معلناً أن رسالة وصلت من الإمام المختلفي تخبرهم بأن القيامة سوف تقوم الآن» (ص ٤٣)

فهل هى القيامة والبعث أم هو الفناء بعد اعتلاء قبة أبى الهواء؟ فناء يذكرنا بالنيرفانا الهندية إذ يكتمل الوجود، ولا يترك من «الخوند الأعظم» إلا هيكلًا عظيمًا شاخصاً يصير إلى الفضاء، وأتباعه بين الضحك والدهشة والتوجس فى انتظار مجهول أت لا ريب فيه. أما كيف أوحى الهياكل العظمية بمشاعر أصمايها لحظة أن اتاهم أمر الله، فهذا مما لا تفسير له ولا ضرورة للتفسير.. (ص ٣٣)

أعود إلى شئى، من تفصيل آليات حركة بناء الرواية، وقد أشرت من قبل إلى أنها، على وجه عام، تتبع النسق التالى: سواء كان مقصوداً واعياً، أو عفويًا ملهمًا:

١- الصعود .

ب - السقوط والحنة واليأس

ج - وقفة المتعة والنشوة

د - استئناف البحث

يتكرر هذا النسق خمس مرات، وعلى كراهيتي للإحصاء والرصد الخارجى
لفعل بيان هذا النسق يأتى على النحو التالى وبشكل إجمالى وتقريبى.

الصفحات:

١- الصعود	أولاً و ١٠	ثانياً ١٩ وما بعدها	ثالثاً ٢١	رابعاً ٤٧	خامساً ٦٩
ب - الحنة والسقوط	١١	٢٢	٢٤	٥٢	٧٥
ج - وقفة المتعة	-	٢٤	٢٩	٥٦ وما بعدها	٧٦
د - البحث	١٢	٢٦	-	٦٥	٧٩
هـ - الصعود من جديد	١٦	-	٤٢	-	حتى الآخر

هى إذن حركة غير آلية وغير محسوبة التوازن ولا متطابقة النمو، تقصر إحدى فقراتها أو تطول، تختصر أو تسهب، تتعرج وتشط فى متون المخطوطات والمدونات، كأنها تقابلها مقابلة ثالثة: الأولى حركات الصعود السريعى الحكاى التى حاولت أن أرصدها، الثانية حركات القوص فى المخطوطات والخروج منها وهى على مستوى السرد الحكاى أيضاً، أما الثالثة فهى على مستوى البنية الروائية نفسها أى على مستوى الشكل أو الإطار الخارجى، لا انفصال له عن الحكاية بمستوييها كما ذكرت، ولكنه يحكم هذه الحكاية ويمسكها من الانفلات كما كانت تنفلت كتب القدامى بين النوارد والشوارد والمصادر والموارد، دون نسق مستبين أو مستخف، فإذا كان نسق آليات حركة الرواية متراوح النغمات، يشبع نغمة معينة أو يغمطها، فإنه فى مجمله - فى تقديزى - نسق قائم غير غائب، حاضر حضور الكائن الأغمض والأسمى والأعلى: هو القبة نفسها.

تبقى لى إشارة عجلى إلى معجم الكاتب وأسلوبه ولحة إلى رؤيته.
من باب وضع الأمر فى غير موضعه أن يتلمس القارئ أو الناقد فى هذا العمل «شخصيات» بالمعنى الماثور البلاكى أو «حبكة تقليدية» مما جرت عليه سنن الروايات فى القرن التاسع عشر فى الغرب أو على أسلوب محمود تيمور

أو عبد الحليم عبد الله أو إحسان عبد القدوس مثلاً. ذلك أن الرواية هنا تدور في فلك مغاير تماماً هو فلك الفانتازيا، والترميز، واستلهام الأسطورة الشعبية، وليس في فلك محاكاة الواقع أو عمل رواية محكمة الصنع.

ومن ثم فإن ظهور صاحب أو زميل أو صديق الراوى في النصف الأول من الرواية ثم اختفاؤه - دون أن يرسم الكاتب لنا صورة للامح أو قسماته الجسمانية أو النفسية - أمر يتمشى تماماً مع سياق العمل ومناخه، فهو إنما ظهر واختفى ليقول لنا شيئاً واحداً: أن إرادة تتبع المستحيل والسعى وراء المعنى المخفى ليس من شأن كل أحد، بل كأنما هو قدر مضروب على البعض دون البعض الآخر.

ومن الممكن أن نتلمس في «الصاحب» أصداء للشعر العربي القديم حيث لعب «الصاحب» أو «الرفيق» دوراً متواتراً، بل أذهب إلى أبعد من ذلك فنأى في الصاحب جانباً آخر من جوانب الذات، لعله أقرب إلى «الكاء» الفرعوني، ولكنه هنا قد سقط في رحلة البحث والسعى، وترك الجانب الأصفى والأكثر عناداً وتكريساً، ليواصل المسيرة التى لا وصول فيها أبداً.

بل إننا لا نعرف إلا القليل جداً من ملامح وقسمات «الراوى» - السارد - الكاتب، بالذات وإن كانت الإشارات إلى أنه خيرى عبد الجواد نفسه - على الأقل في بعض جوانبه - لا تموزنا في الرواية، فهو يذكر نفسه بالاسم تارة، وينسب نفسه إلى بلدته الأصلية «كوم الضبيع» وإن سعى نفسه باسم نور الدين، تارة أخرى، وهكذا.

يتأتى عن ذلك أن هذه الرواية ليست «تاريخية» وليست «واقعية» بل هي تمزج الوقائع بالخرافة، والتاريخ بالخيال، كما تمزج الفصحى بمستوياتها المختلفة، والعامية، كما قبلت مرة «بحرية مخيفة» ولذلك تصورت أنه كان بمقدوره أن يطوع خرافه عوج بن عنق ليحمله يجوس البلاد المصرية السحرية سبع مرات حتى يصنع لنا فروع النيل السبعة التاريخية، ولكن من الذى يستطيع أن يقول للفنان: «ليتك فعلت هذا أو لم تفعل ذاك» ذلك افتئات نقضى يكاد لا يفتقر.

أما الأسلوب هنا فقد استقر للكاتب، وقد ملك ناصيته الآن بعد هذه المرحلة في مسيرته الإبداعية.

والفردات التى يستقيها أو يدرجها في نصه تتراوح من الفصحى العالية إلى الشعبية الدارجة، ومن استلهام التراث البلاطى اللغوى إلى العامية المصرية المعاصرة أو القديمة سواء.

خذ عندك: أخفض وأبيع بما فى نفسى، إحاطة العين بالننى، صخرة عملاقة في نهاية بزبور الجبل، القبة محدوفة فى الفضاء، جئت محدوفاً متشحتفاً (لا أعرف هل أشكلها على الصرف العربى الفصيح العرب أم على البطق بالعامية مع الإعراب؟) لطشة هججت صوابى، متنطع يحوم أو رزل

يحط قدمه فى بلاد ليست له، ولا من شاف ولا من درى، وهكذا. ومع ما قد يلوح من إمكانية أن تقع هذه المفردات ناشراً ناتئة أو مقحمة إلا أن ذلك نادراً ما يكون، فالسياق العام لصياغة العبارة تندرج فيه هذه المفردات بنعومة وعفوية وإفصاح له مذاقه الخاص الذى قد لا تفى به الفصحى كل الوفاء. خيرى عبد الجواد يطوع لنفسه أساليب وسياقات القدماء ويصوغها من جديد، فهى عنده ليست منقولة بنصها قط، وليست مقحمة قط. هو دائماً يضيف أو يحذف أو يدخل كلمة أو تركيبة عصرية حديثة، وبذلك «تتحول» الحكاية الشعبية إلى رواية حديثة، لا بمقتضى المعجم أو الأسلوب وحده، بل بمقتضى رؤية حديثة تستوعب القديم فى سبيل تحويله إلى حديث. «التحويل» هنا مفهوم مفتاحى وأساسى فى صياغة هذا العمل.

«نرجع إلى ما كنا فيه من السياق، بعد الصلاة على صاحب البردة والبراق» (ص ٢١) كما يقول الراوى المعاصر خيرى عبد الجواد، فإن روح الأسلوب فى هذا الكتاب روح عصرية وتراثى شعبى، عربى كلاسيكى وله النكهة المصرية التى لا مثيل لها، «روح أمنا الطاهرة مصر» (ص ٤٨).

ومصدق ذلك أن أبا العباس الخضر قال للراوى - الكاتب إن «كتاب النيل» قد اختصه دون غيره، لماذا؟

«لأنك منه وأنت ابنه» (ص ٦٦). ولأن القبة الأسطورية الخالدة هى - أيضاً - بعد من أبعاد مصر الأسطورية الخالدة، ولسان حالها شعر حافظ إبراهيم، وهو «شاعر النيل»: «أنا إن قدر الإله معاتى ولا ترى الشرق يرفع الرأس بعدى» (ص ٧٨)

فما أهمية الدقة الجغرافية أو التاريخية فى هذه البنية الأسطورية الجميلة، «إن كلاً منا يعيش خرافته الخاصة، ويصدقها. وهى أكثر واقعية من الواقع ذاته» (ص ٧٧)

ولا شك فى تقديري أن أسطورة القبة أوقع، وإنفذ، وأصدق، وأكثر أحقية، مما نعرفه باسم الواقع.

مسالك الأحبة، خيرى عبد الجواد، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨.

خفت الرنين

هدى حسين

هطلت الأمطار وغسلت شوارع العاصمة وأعطتها بريقاً ولكنها لم تستطع أن تمحى أحزاني رغم أني أحب السير تحت المطر ودائماً كانت تلك الهواية تستولي علي، وأحس بدغدغة المطر لأشجاني..

في مثل هذا اليوم وكنت استمتع برذاذ المطر وكان موعدي معها أخذت أفكر فيها هذه السيدة التي بدأت معرفتي بها مؤخراً، ولكنها في وقت قصير استطاعت أن تشدني بكلماتها وبصدق معانيها. ولقد أنست إلى وأنست بها وأصبحت تواعدني كثيراً ودائماً ما تأتي في موعدها وتجتاز أطراف الحديث وتربت على يدي في كل مرة، عجبت لها وهي التي كانت تعشق الفرنسية كتابة وحديثاً أن تكتب كلمات لها مثل هذا الرنين. لقد سمعت على أن تتعلم العربية فتعلمت وأجادت فأعطتني أملاً وأنا التي تعزف الكلمات ولكني وأستطيع التغلب على المقالب النحوية. ملائني بأمل التصالح مع الكتابة.

اليوم تواعدنا على اللقاء بمنزلها واتصلت بها للتأكيد على الموعد وكما هي عادتني دائماً في التأكيد على المواعيد خاصة عندما يكون بالمنزل. ولكن جاءني صوتها وأنا مجهداً، وباعتذار شديد طلبت التأجيل إلى حين لأن الدكتور سوف يعاودها كيف لها مثل هذا الاعتذار، هي التي تأتي دائماً في موعدها وتنتظر المحبين لم أكن أعرف أن هذه الكلمة هي الأخيرة وأن صوتها سوف يخفت إلى الأبد.



شعر

غزلية الكنية

مجدد الجابري

اكتشف فجأة

ان طريقته في حب الحاجات التي ييحبها فعلاً.. مرهقة

جداً وكثيرة،

فسلم جسمه

لرغبة الكنية انها تشيله وهو مسترخى عليها.. وتنزل بيه

السلم.. وتسيبه يحل مشاكله مع الناس اللي ضربو كف علي

كف ورفعوا سياباتهم وقعد يهرتلو بكلام خلاه

ينتيه لوجودهم:

< ياولاد الكلب.. ده مش نعش.. دنا رايح اقول

لأمي حدى بالك من عينك الثانية.. أنا دلوقتي

ما اقدرش اعمل لك حاجة.. غير اني احط ايدى على خدى..
 وانتى بتحكى لى عن العفريت اللى قعد يطول لحد
 ما حصلك وانتى واقفة بتذاكرى فى بلاكونة سعاد
 صاحبتك.. وفى نص حكايتك اسيبك.. وأخش
 البلاكونة.. أو كع سيجارة... وافكر فيكى
 (إيه بس اللى كان ممكن يحصل.. لو اتكلمنى على
 مدى الأربعين سنة أو أكثر اللى سكتيهم؟ هل كان
 ممكن أفضل كده متنح قصادك... وانتى بتحكى لى دلوقتى
 عن حاجات ما عدلهاش معنى عندى؟)
 وعشان يتخلص من ثقل بقعة اللون الأحمر اللى سابتها
 قرشة أسامة الدناصورى فى رقبته، هيتخيل سرب
 الحمام الأبيض، اللى كان مسيطر على مشهد جنازة أبوه،
 واقف دلوقتى طابور، أوله نازل يشرب م البقعة
 الحمراء، وآخره فى قهوة «موسى عطية» بيفض خناقة
 بين شحاته العريان وأسامة شهاب من ناحية.. وبين حسن
 رياض ومجدى السعيد م الناحية الثانية.. وبينه وبين
 ابراهيم عبدالفتاح م الناحية الثالثة. ولما طارت
 غلب المربى وأزايح اللنض الجاز والشياشب والجهل
 بالإيقاع وغرابية الصور الشعرية والسرقة من بعض
 لمقطع أو حنة مزيكا..
 غمز للكنبة.. فطارت، دخلت حلم حبيبته، فلخبطت لها
 حسابات الصداقة والحب وتقسيم العمل اليومي. شاور لها

تطلع جنبه ع الكنية.. فنفرت من جسمه اللي ابتدت تفوح
 منه ريحة لبّ متخمر ف بَقِيَّ جُفَّة عُمَرُهَا رِيع ساعة
 واخذها على صدره.. ويمسح ال ٩٢ سنة اللي سالو
 ع الجلابية.. واللى اضطرّ يمزعها عشان يكمل بقية الطقس
 من غُسل وحلاقة دقن وحلاقة الشعر اللي اصر ما يطلّعش
 غير بالجلد ويريحة «سعد باشا» فى تشريفه رافع شبه
 لفوق.. ومزج إيدته على عسكرى بالصدقة، رافع سبته زيه
 لفوق وميحلق فى الكاميرا.... وسرحان وكأنه بعد لقط الصورة
 هيرجح يلتقى مراته الحامل جابت أخيراً واد... ولا ماتش..
 جيسميه «سعد».. ويندهله «شوال»..
 ولما تحس الكنية بتقله عليها.. هتقفز من قبضة روحه،
 وترجع مجرد كنية خشب، لسه يادوبك مسدّد بقية أقساطها.



ماذا حدث في انتخابات اتحاد الكتاب؟

قبل أن يتأسس اتحاد الكتاب المصريين، كان الكتاب والأدباء، يطالبون باتحاد كتاب ديمقراطي ومستقل، أي ليس جناحاً من أجنحة الاتحاد الاشتراكي الذي كان قائماً آنذاك، والذي كان يعتبر كل النقابات منظمات جماهيرية تابعة له، وجين صدر قانون اتحاد الكتاب سنة ١٩٧٥، اكتشفوا أنه قد استقل عن الاتحاد الاشتراكي، ولكن لم يستقل عن الحكومة، التي تحكم - بفضل جهود الجنرال «يوسف السباعي» - في تشكيل جمعياته العمومية التأسيسية، وبذلك استولت على مجلس إدارته، وساعدها على ذلك الذين رفضوا الانضمام إلى عضويته ودعوا إلى مقاطعته من الكتاب والأدباء. وبفضل الجنرال «يوسف السباعي»، ثم المارشال «ثروت أباظة» تحول الاتحاد إلى منظمة حكومية، تضم أقلية من الكتاب وأغلبية من الباشكتية، ونجحت إدارته العسكرية في أن تحصل من الحكومة على خدمات: من المقرر إلى ٢٪ من أجور الكتاب والمبدعين على نشاطهم في الإذاعة والتليفزيون، إلى المطالبة بتحصيل حقوق تأليف كتب الترات لحساب الاتحاد. ورغم محدودية هذه الخدمات، فقد كانت كافية لأن يلزم أعضاء الاتحاد الصمت تجاه القضايا المهنية والنقابية الحقيقية للكتاب، من حرية التعبير، إلى العلاقة بين المؤلفين والناشرين، ومن حرية تداول الكتب والمطبوعات، إلى التحقق من الانتشار وتزوير الكتب، ومن القضايا القومية، إلى قضايا الحريات العامة!

وفي الانتخابات التي جرت منذ عامين فقد «الجنرال أباظة» موقعه وخلفه «سعد وهبة»، الذي حلّ محله «فاروق خورشيد» بعد وفاته، وقيل إن الاتحاد قد استرد استقلاله وأنه قد أصبح أخيراً منظمة ديمقراطية تضم أقلية من الباشكتية وأغلبية من الكتاب. لكن الإدارة الجديدة، وخاصة في عهد فاروق خورشيد - مجزت عن الالتقاء بالحكومة، التي لم تعترف بها، بعد أن نجح الجنرال أباظة، في إقناعها بأنها إدارة شيوعية ناصرية، وأسفرت مجهوداته الحميدة عن حرمان الاتحاد من نسبة الـ ٢٪ التي كان التليفزيون يقطعها من أجور المؤلفين لحسابه، فتهورت الخدمات، وكما تفعل الدول الاستعمارية، مع الدول المستقلة حديثاً أخرجت الحكومة لسانها للكتاب وهي تقول: خلوا الاستقلال يشبعكم يا شحاتين يا ولاد الكلب. وهكذا ارتفع صوت الباشكتية: يسقط الاستقلال، ملعون أبو الديمقراطية، عاوزين إدارة مش حرة بي العيشة بقت مرة! وذلك ما حدث في الانتخابات الأخيرة للاتحاد، الذي تحول إلى نقابة بديلة للإعلاميين، مما يتطلب تغيير اسمه من اتحاد الكتاب، إلى اتحاد الإذاعة والتليفزيون والشحات!

والى يجب النبي يصفق!



يسر مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن يعلن

عن فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة في دورتها السابعة ١٩٩٩/٢٠٠٠

دورة «أبوفراس الحمداني»

فروع الجائزة

- ١ - جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر،
وقيمتها ١ (أربعون ألف دولار) وتمنح لواحد من نقاد الشعر ودارسيه
ممن بدلووا جهوداً متميزة في تحليل النصوص الشعرية وشرحها، أو
دراسة ظاهرة فنية شعرية محددة وفق منهج يقوم على أسس علمية.
وإن تكون المؤسسة مبدية وذات قيمة فنية عالية تضفي جديداً إلى
الدراسات النقدية في مجال الشعر.
- ٢ - جائزة أفضل ديوان شعر،
وقيمتها (عشرون ألف دولار). وتمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال
خمس سنوات تنتهي بتاريخ ٣١/١٠/١٩٩٩.
- ٣ - جائزة أفضل قصيدة،
وقيمتها (عشرة آلاف دولار). وتمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة للمرة
الأولى في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب
مستقل خلال عامي ١٩٩٩ و ١٩٩٨.

شروط التقدم للجوائز

- ١ أن يكون الإنتاج باللغة العربية الفصحى.
- ٢ على المتقدم لجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر إرسال أهم مؤلفاته في هذا
المجال، على أن لا يكون قد مضى على صدور أحدثها أكثر من عشر سنوات تنتهي
بتاريخ ٣١/١٠/١٩٩٩، وعليه أن يحدد المؤلفات التي يتقدم بها لنيل الجائزة، وله
أن يرسل باقي إنتاجه النقدي للاستئناس.
- ٣ لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل ديوان شعر، التقدم بأكثر من ديوان واحد، على
أن يحمل الديوان رقم إيداع واضحاً في بلد المنشأ وأن تكون الطباعة والنشر
والنقداء محكمة الوقوع.
- ٤ لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل قصيدة التقدم بأكثر من قصيدة واحدة، على أن
تكون منشورة ونشرت كما نشرت، وفي حالة القصيدة المنشورة في أكثر من وعاء نشر
وبتواريخ متعددة، يجب إرفاق الأصول المنشورة جميعها، ويعتمد النشر الأقدم.
- ٥ لا تقبل القصائد المنشورة في أوعية لا يثبت بها كائنات النشر الإعلامية أو النضالية وما يشابهها.
- ٦ تستبعد من المسابقة القصائد التي يشترك في نظمها أكثر من شخص واحد.
- ٧ يرسل أصل القصيدة للشور ويبت منه على أن يكون اسم وعاء النشر وتاريخه
واضحين على الأصل ولا تقبل القصيدة غير المنشورة أو غير المرفقة بأصلها المنشور.
- ٨ لا يجوز الاشتراك في أكثر من فرع من فروع الجائزة.

شروط عامة

- ١ يرسل المتقدم خطاب ترشيح واضحاً يذكر فيه رغبته الصريحة في التقدم لفرع
محدد من فروع الجائزة يشير فيه إلى عنوان العمل الذي يتقدم به ونوعه.
- ٢ يرسل المتقدم سرداً بسيرته الذاتية والعلمية مشتملة على: اسم الشهرة، الاسم الكامل
كما هو في وثيقة السفر، تاريخ ومكان الميلاد، العنوان الريدي والهاتف. إضافة إلى
ثبوت إنتاجه الإبداعي وثلاث صور فوتوغرافية حديثة مقاس ١٠ سم × ١٥ سم.
- ٣ وجوب الفصل بين خطاب الترشيح والسيرة الذاتية والعلمية بشكل واضح.
- ٤ على المتقدم لأي من فروع الجائزة أن ينص صراحة وبوضوح في خطاب الترشيح
على أن العمل المتقدم به لم يسبق له الفوز بأحدى الجوائز العربية وفي حالة
ثبوت العكس، فإن المؤسسة الحق في اعتبار نتيجة هذا الفرع لاغية.
- ٥ لا يجوز لمن سبق له الفوز بأي جائزة عربية في الفرع المتقدم إليه، أن يتقدم للفرع
نفسه قبل مضي (٥) سنوات على فوزه، على أن يتقدم بعمل آخر غير الذي فاز به.
- ٦ لا يجوز لمن سبق له الفوز بأحدى جوائز المؤسسة أن يتقدم للفرع نفسه مرة
ثانية، ومن حقه التقدم لأي فرع آخر.
- ٧ لا يحق لمن أسهم في تحكيم الأعمال المرشحة لجوائز المؤسسة التقدم لأي من
فروعها قبل مرور دورتين من تاريخ مشاركته محكماً.
- ٨ يحق للمؤسسة إعادة نشر الفصائل الفائزة ومختارات من إنتاج الفائزين.
- ٩ لا تتسلم المؤسسة بإعادة الإنتاج المقدم للحصول على جوائزها سواء أهاز
المقدمون أم لم يفوزوا.
- ١٠ آخر موعد للاشتراك في فروع الجائزة الثلاثة نهاية يوم ٣١/١٠/١٩٩٩ ولا
يقبل أي اشتراك يرد بعد هذا التاريخ.
- ١١ تملن النتائج في النصف الثاني من عام ٢٠٠٠، وتوزع الجوائز في حفل عام
يقام في شهر أكتوبر من العام نفسه.

التحكيم

بعد التأكد من مطابقة الإنتاج المقدم لنيل جوائز المؤسسة للشروط المعلنة من
الناحية الشكلية، يعرض على لجان تحكيم من المتخصصين في مجال الشعر
والدراسات النقدية، وتكون قرارات اللجان نهائية بعد اعتمادها من مجلس الأمناء.

جهات الترشيح

- الجامعات والمؤسسات الثقافية والهيئات الحكومية والأهلية واتحادات وروابط
الأدباء مع ضرورة إرفاق موافقة المرشح خطياً على ذلك.
- يمكن للشاعر أو الناقد أن يتقدم بترشيح نفسه إلى المؤسسة مباشرة.

الجائزة التكميلية للإبداع في مجال الشعر

قيمتها (خمسون ألف دولار)، وتمنح لواحد من الشعراء العرب الذين أسهموا بإبداعاتهم في إثراء حركة الشعر العربي من خلال
عطاء شعري متميز وهي جائزة لا تخضع للتحكيم بل لألية خاصة يضعها ويشرف على تنفيذها رئيس مجلس الأمناء.

المراسلات

ترسل طلبات التقدم والترشيح جوائز المؤسسة باسم السيد الأمين العام للمؤسسة على أحد العناوين الآتية:

القاهرة: ص.ب ٥٠٩ الدقي ١٢٣١١ - الجيزة: ج.م.ع. هاتف: ٣٠٣٠٧٨ - فاكس: ٣٠٣٧٣٥ - عمان: ص.ب ١٨٢٥٧٢ - عمان الوسط - الأردن - هاتف: ٥٥٣٥٣٧٣ - فاكس: ٥٥٣٢٢٩٦
تونس: ص.ب ١٠٧ تونس ١٠١٥ - هاتف: ٣٣٨٩٠٣ - فاكس: ٥٦٠٧٠٤ - الكويت: ص.ب ٥٩٩ الصفاة ١٣٠١ - الكويت - هاتف: ٢٤٣٠٥٤ - فاكس: ٢٤٣٠٥٩ (٠٠٩٦٥)